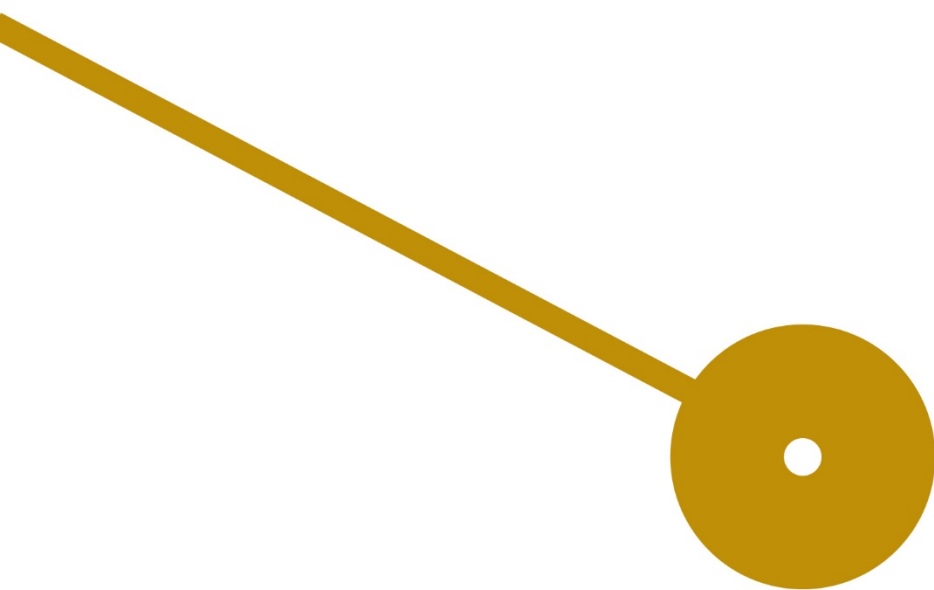




**A Sonata para Violoncelo e Piano de
Luís de Freitas Branco
Análise Comparativa com a Sonata para
Violino e Piano de César Franck**

Ana Mafalda dos Santos Silva Monteiro

09 / 2017



M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
CORDAS - VIOLONCELO

**A Sonata para Violoncelo e Piano de
Luís de Freitas Branco
Análise Comparativa com a Sonata
para Violino e Piano de César Franck**

Ana Mafalda dos Santos Silva Monteiro

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e
Artes do Espetáculo como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre em Música - Interpretação
Artística, especialização Cordas, *Violoncelo*

Professora Orientadora Ana Maria Liberal,

Professora Coorientadora Daniela Coimbra,

09/ 2017

Dedico este trabalho aos intérpretes e compositores portugueses.

Agradecimentos

Agradeço a orientação, encorajadora dedicação e organização da Professora Ana Maria Liberal. Agradeço a coordenação e disponibilidade da Professora Daniela Coimbra, que iniciou o processo de investigação. Agradeço ao meu Professor Filipe Quaresma pela perspectiva que me proporcionou durante os meus estudos na ESMAE relativamente ao mundo do violoncelo e da performance. Agradeço também ao Professor Jed Barahal, pelo aperfeiçoamento técnico e interpretativo nas aulas que me proporcionou. Agradeço aos violoncelistas Raphael Wallfisch e Daniel Pardo, pelos valiosos ensinamentos musicais relativos às duas sonatas. Agradeço, relativamente ao processo de entrevistas, a disponibilidade dos violoncelistas Bruno Borralhinho, Clélia Vital, Fernando Costa, Filipe Quaresma, Jed Barahal, Marco Pereira, Maria Falcão e Paulo Gaio Lima. Agradeço o acompanhamento valioso dos pianistas Sérgio Coelho, Tiago Rosário, Ivan Ruzhentsov e Mirsa Adami, em Portugal, Espanha e Holanda. Agradeço o contributo de Vanessa Pires e Ana Alves. Agradeço os ensinamentos apreendidos na Licenciatura com Pavel Gomziakov. Agradeço aos meus pais, Gilberto Monteiro e Ana Maria, assim como a Tapício Nóbrega, pelo apoio constante no desenrolar do meu percurso académico. Agradeço a Manuel e Jerónima, que sempre estiveram presentes.

Resumo

A presente dissertação procura aprofundar o conhecimento relativamente à Sonata para Violoncelo e Piano de Luís de Freitas Branco (1913) e, assim, contribuir para despertar a curiosidade interpretativa dos músicos e estimular o gosto musical dos ouvintes. Para tal, este projecto traça um paralelo com a Sonata para Violino e Piano de César Franck (1886) de forma a averiguar as possíveis semelhanças e diferenças tanto a nível formal e estilístico, como técnico e interpretativo, destacando-se enquanto característica comum e essencial nas duas obras o uso do modelo unificador da forma cíclica. Esta dissertação inclui também entrevistas realizadas a vários violoncelistas de referência nacionais e internacionais, de modo a conhecer a visão musical do intérprete relativamente às duas sonatas tratadas neste trabalho.

A importância desta sonata de Freitas Branco é enorme, uma vez que é símbolo da introdução do modernismo musical em Portugal, e uma obra de referência na música portuguesa para violoncelo.

Palavras-chave

Sonata para Violoncelo e Piano; César Franck; Século XIX; Luís de Freitas Branco; Século XX; Forma cíclica.

Abstract

The present dissertation aims to increase the knowledge about the Sonata for Cello and Piano by Luís de Freitas Branco (1913) and, therefore, contribute to awakening the interpretive curiosity of musicians and stimulate the listeners' musical taste. A parallelism is drawn with César Franck's Violin Sonata (1886) in order to explore the similarities and differences between both works regarding formal, stylistic, technical and interpretative aspects. Therefore, the use of the cyclic form unifying model is a common and essential characteristic in both works. This dissertation also includes several interviews with national and international respected cellists in order to understand the musical vision from the interpreter's point of view.

The importance of Freitas Branco's Cello Sonata is huge as it is a symbolic work of modernism in Portugal and a milestone in Portuguese cello music.

Keywords

Sonata for Cello and Piano; César Franck; 19th century; Luís de Freitas Branco; 20th century; Cyclic form.

Índice

Índice de Exemplos.....	ix
Índice de Tabelas	xvii
Introdução	1
Prólogo	3
 CAPÍTULO 1. A SONATA PARA VIOLONCELO E PIANO DE LUÍS DE FREITAS BRANCO.....	 5
1.1. Contextualização musical da 1ª metade do século XX em Portugal	5
1.2. Resumo biográfico de Luís de Freitas Branco	6
1.3. A produção musical de Luís de Freitas Branco à época de composição da Sonata.....	8
1.4. Contextualização da Sonata	10
1.5. Dados referentes a gravações e interpretações da obra.....	12
1.6. Análise composicional da Sonata	18
1.7. Análise técnica e interpretativa da Sonata	33
 CAPÍTULO 2. A SONATA PARA VIOLINO E PIANO DE CÉSAR FRANCK	 42
2.1. Contextualização musical da 2ª metade do século XIX em França.....	42

2.2. Resumo biográfico de César Franck	43
2.3. A produção musical de César Franck à época de composição da Sonata.....	44
2.4. Contextualização da Sonata	45
2.5. Análise composicional da Sonata	46
2.6. Análise técnica e interpretativa da Sonata	58
CAPÍTULO 3. A RELAÇÃO ENTRE AS DUAS SONATAS.....	65
3.1. Análise comparativa entre as duas sonatas	65
3.2. Análise das entrevistas aos violoncelistas que interpretaram a (s) obra (s).....	71
CONCLUSÃO	78
BIBLIOGRAFIA.....	80
ANEXOS.....	83

Índice de Exemplos

Exemplo 1: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. Introdução no piano, I Andamento (cc. 1-6)	19
Exemplo 2: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento (cc. 7-12)	19
Exemplo 3: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento, Desenvolvimento (comparação entre tema do piano e tema do violoncelo)	20
Exemplo 4: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento (cc. 43-47)	20
Exemplo 5: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento, Desenvolvimento (cc. 75-83, diálogo entre o piano e o violoncelo).....	21
Exemplo 6: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento, Reexposição (cc. 99-102)	21
Exemplo 7: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento (cc. 116-118/124-127)	22
Exemplo 8: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento (cc. 132-134)	22
Exemplo 9: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento, clímax (cc. 136-138).....	23
Exemplo 10: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento (cc. 142-145)	23

Exemplo 11: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento (cc. 147-159)	23
Exemplo 12: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. II Andamento, Motivo rítmico (cc. 1-2).....	24
Exemplo 13: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. II Andamento, Motivo cíclico (cc. 1-5).....	25
Exemplo 14: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. II Andamento, Motivo cíclico (cc. 43-47).....	25
Exemplo 15: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. II Andamento, Tema B (cc. 23-27)	25
Exemplo 16: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. II Andamento (cc. 67-70)	26
Exemplo 17: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. II Andamento (cc. 126-128)	26
Exemplo 18: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. II Andamento (cc. 143-146)	26
Exemplo 19: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. III Andamento, Introdução (cc. 1-2)	27
Exemplo 20: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. III Andamento (cc. 11-12).....	27
Exemplo 21: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. III Andamento (cc. 31-33).....	28

Exemplo 22: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. III Andamento (cc. 55-58).....	28
Exemplo 23: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento (cc. 55-57).....	29
Exemplo 24: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento (cc. 79-83).....	29
Exemplo 25: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento	30
Exemplo 26: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento (cc. 18-20).....	30
Exemplo 27: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento (cc. 48-51).....	30
Exemplo 28: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento (cc. 73-75).....	31
Exemplo 29: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento (cc. 120-121).....	31
Exemplo 30: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento, Final.....	32
Exemplo 31: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. Padrão rítmico do tema principal, I Andamento	34
Exemplo 32: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento (cc. 106-107)	34

Exemplo 33: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento (cc. 28-31)...	35
Exemplo 34: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento (cc. 89-92)	35
Exemplo 35: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento (cc. 139-141)	36
Exemplo 36: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento, Proposta de arcada (cc. 154-159)	36
Exemplo 37: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. II Andamento (cc. 1-5)	37
Exemplo 38: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. II Andamento (cc. 23-27)	37
Exemplo 39: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. II Andamento, Acordes no violoncelo (cc. 43-45)	37
Exemplo 40: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. II Andamento (cc. 58-63)	38
Exemplo 41: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. III Andamento (cc. 11-14)	38
Exemplo 42: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. III Andamento (cc. 23-26)	39
Exemplo 43: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento (cc. 1-3)	39

Exemplo 44: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento (cc. 18-20).....	40
Exemplo 45: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento (cc. 48-51).....	40
Exemplo 46: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento (cc. 173-176).....	40
Exemplo 47: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. I Andamento (cc. 1-6)	47
Exemplo 48: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. I Andamento (c. 11, c. 71, c. 106).....	47
Exemplo 49: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. I Andamento (cc. 46-48)	48
Exemplo 50: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. I Andamento (cc. 31-33)	48
Exemplo 51: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. I Andamento (cc. 61-64)	48
Exemplo 52: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. I Andamento (cc. 46-51)	49
Exemplo 53: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. II Andamento (cc. 1-20)	49
Exemplo 54: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. II Andamento (cc. 65-68)	50

Exemplo 55: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. II	
Andamento (cc. 200-205)	50
Exemplo 56: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. III	
Andamento (cc. 1-4)	51
Exemplo 57: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. III	
Andamento (cc. 1-9)	51
Exemplo 58: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. III	
Andamento (cc. 22-31)	52
Exemplo 59: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. III	
Andamento (cc. 59-61)	52
Exemplo 60: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. III	
Andamento (cc. 17-19, cc. 111-113)	53
Exemplo 61: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. IV	
Andamento (cc. 1-5)	53
Exemplo 62: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. IV	
Andamento (cc. 51-55)	54
Exemplo 63: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. IV	
Andamento (cc. 78-80)	54
Exemplo 64: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. IV	
Andamento (cc. 183-186)	54
Exemplo 65: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. III	
& IV Andamentos	55

Exemplo 66: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. IV Andamento (cc. 66-70)	55
Exemplo 67: Sonata para violoncelo e piano, César Franck. III & IV Andamentos	56
Exemplo 68: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. I Andamento (cc. 1-10)	59
Exemplo 69: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. I Andamento (cc. 26-33)	59
Exemplo 70: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. II Andamento (cc. 13-15)	60
Exemplo 71: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. II Andamento (cc. 48-51)	60
Exemplo 72: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. II Andamento (cc.112-115)	61
Exemplo 73: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. III Andamento (cc.5-13)	61
Exemplo 74: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. III Andamento (cc.17-21)	62
Exemplo 75: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. III Andamento (cc.32-37)	62
Exemplo 76: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. IV Andamento (cc.36-40)	63

Exemplo 77: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. IV	
Andamento (cc.144-149)	63
 Exemplo 78: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. IV	
Andamento (cc.185-186)	64
 Exemplo 79: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. IV	
Andamento (cc.238-242)	64

Índice de Tabelas

Tabela 1: Tabela de Interpretações/ Gravações - Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco.....	13
Tabela 2: Recorrências do tema cíclico - Sonata para Violoncelo e Piano de Luís de Freitas Branco.....	32
Tabela 3: Recorrências do tema cíclico - Sonata para Violoncelo e Piano de César Franck.....	57
Tabela 4: Tabela comparativa entre as duas sonatas	66

Introdução

Desde cedo manifestei interesse e curiosidade pela Sonata para Violoncelo e Piano de Luís de Freitas Branco, tendo adquirido maior conhecimento sobre esta obra quando a ouvi num CD de compositores portugueses, que me foi oferecido há cerca de dez anos. Tendo em consideração que a melhor ocasião para estudar esta obra seria na realização da minha dissertação de Mestrado em Interpretação Artística, decidi desenvolver o tema. Assim, comecei por procurar outras gravações da sonata e estudar a bibliografia referente.

Destaco a importância da obra *História da Música Portuguesa*, da autoria de João de Freitas Branco, para a investigação relativa à contextualização musical de Portugal no início do século XX, assim como para o estudo relativo ao compositor Luís de Freitas Branco, principais dados biográficos e obras. Para o estudo relacionado especificamente com a sua Sonata para Violoncelo e Piano e para uma análise biográfica mais detalhada, foi fundamental a obra *Luís de Freitas Branco*, dos autores A. Delgado, A. Telles & N. Mendes (2007). Relativamente à Sonata para Violino e Piano de César Franck, foi bastante importante o estudo da obra *César Franck and His Circle* (1970), do autor L. Davies. Esta obra proporcionou conhecimento relativamente à biografia do compositor, assim como permitiu estudar a contextualização do ambiente em que foi escrita a sua Sonata para Violino e Piano, aprofundando-a ainda relativamente à sua forma e estrutura. Também a obra *César Franck – A New French Unity*, da autoria de N. Hester, contribuiu para a consolidação da pesquisa sobre a análise formal pormenorizada desta sonata.

A nível estrutural, esta dissertação consta de um primeiro capítulo que se foca na Sonata para Violoncelo e Piano de Luís de Freitas Branco. O capítulo inicial retrata a contextualização musical em Portugal durante a primeira metade do século XX, aspectos biográficos mais relevantes relativos a Luís de Freitas Branco, a produção deste compositor à época em que escreveu a sonata, bem como a análise da obra, a nível formal, estrutural, técnico e interpretativo. O segundo capítulo segue o padrão de estrutura do capítulo anterior, focando-se, desta vez, no compositor César Franck. No terceiro capítulo, é apresentada a análise comparativa entre as duas sonatas, bem como a análise aos questionários dos violoncelistas. Estas duas obras constituem o programa escolhido para o meu Recital Final de Mestrado, dado o seu valor para o universo do violoncelo.

Prólogo

Durante o processo de investigação e comparação das duas sonatas realizado neste trabalho, o conceito musical da forma cíclica verificou-se de grande interesse e recorrência. A sua utilização pertinente em ambas as sonatas, enquanto principal elemento em comum, é responsável por torná-las obras mais próximas entre si. Assim, a forma cíclica, ou o uso de temas cíclicos, caracteriza-se por conferir unidade a uma determinada obra, instrumental ou operática, comportando-se como elo de ligação entre os andamentos ou partes que a compõem. Portanto, na construção cíclica de uma obra musical verifica-se a existência de uma raiz ou tema, que pode ser apresentado inicialmente e repetido ao longo da obra, tendo o papel de fio condutor, assim como o de conferir unidade. A raiz cíclica é, portanto, a menor célula que constitui a formação do tema cíclico.

Esta ideia de conexão e repetição de elementos remonta a épocas anteriores ao séc. XIX, nomeadamente ao Renascimento, muito embora se atribua a sua utilização oficial ao compositor F. Schubert (1797-1828), particularmente com a sua obra para piano e orquestra *Wanderer Fantasie* (1822). Porém, também outros compositores do séc. XIX utilizaram este método de construção musical, como é o caso de H. Berlioz (1803-1869), com a proclamação da sua *idée fixe*, na *Symphonie Fantastique* (1830). Nesta obra de música programática é utilizado um tema recorrente, que se repete e transforma, resultante de um desígnio obsessivo artístico e amoroso.

O *leitmotiv*, utilizado nos poemas sinfónicos de Liszt e, também, por Wagner nas suas óperas, permite a caracterização de determinada personagem ou contexto, ao atribuir-lhe um tema musical característico e recorrente. Ainda no caso operático, também Verdi utilizou esta técnica composicional, por exemplo em *La Traviata*, assim como Bizet, na ópera *Carmen*.

Encontram-se também outros exemplos anteriores ao Romantismo Pleno baseados na construção através da ideia cíclica, como é o caso da *5ª Sinfonia* (1804-1808) de Beethoven, que segue o padrão rítmico recorrente de três notas curtas e uma nota longa. Relativamente a César Franck, a *Sinfonia em Ré menor*, a par de outras obras do compositor, segue claramente o modelo de construção cíclica.

CAPÍTULO 1. A SONATA PARA VIOLONCELO E PIANO DE LUÍS DE FREITAS BRANCO

1.1. Contextualização musical da 1ª metade do século XX em Portugal

Durante o início do século XX em Portugal, praticava-se ainda uma forma de escrita musical muito aproximada da tradição do século anterior. Citando João de Freitas Branco, era o “nacionalismo oitocentista” que verdadeiramente imperava (FREITAS BRANCO, 2005: 300). As mudanças históricas e ideológicas vividas nesta época, tais como o Regicídio (1908) ou a implantação da República (1910), marcaram decerto o rumo e o pensamento artístico das personalidades intelectuais, principalmente as dos mais jovens e em formação, o que levou ao avanço e inovação no plano das artes. Um número considerável de músicos, compositores e instrumentistas portugueses começaram a enriquecer os seus estudos na Europa, em escolas francesas e principalmente alemãs. O estudo da música instrumental tendia a alcançar maior importância nesta época do que o verificado anteriormente.

Algumas personalidades portuguesas que prosseguiram os seus estudos na Alemanha foram o violinista Bernardo Moreira de Sá (1853-1924), os pianistas Viana da Mota (1868-1948), Óscar da Silva (1870-1958), Luís Costa (1879-1960) e Raimundo de Macedo (1889-1931). Em Paris, aprofundaram os seus estudos personalidades como Francisco de Lacerda (1869-1934) e Augusto Machado (1845-1924). A sociedade “*Orpheon Portuense*”, fundada por Moreira de Sá, permitiu que vários intérpretes de renome actuassem na cidade do Porto, tais como os violoncelistas Piatigorsky, Pablo Casals, Guilhermina Suggia ou Paul Tortelier.

Segundo Nery e Castro (1999), a nível sinfónico verificou-se um desenvolvimento significativo. Em Portugal actuaram conceituadas orquestras da época, como a Filarmónica de Berlim, Orquestra Colonne e Orquestra Lamoureux. Em 1917, graças a Lambertini, Viana da Mota e Luís de Freitas Branco, formou-se a Sociedade de Concertos de Lisboa, e em 1919 a Sociedade Nacional de Música de Câmara com direcção de Júlio Cardona. Em 1911 formou-se a Orquestra Sinfónica de Lisboa de Pedro Blanch. Dois anos depois, surgiu a Orquestra Sinfónica Portuguesa, que interpretava compositores como Ravel ou Stravinsky (NERY & CASTRO, 1999: 148-164). Em 1917, inaugurou-se o Conservatório de Música do Porto, dirigido por Bernardo Moreira de Sá. O Conservatório Nacional de Lisboa contava igualmente com intensa actividade de ensino musical, tendo sido fundado no ano de 1836

(FREITAS BRANCO, 1959: 291). No fim do século XX, surgiu também a importante Real Academia dos Amadores de Música (CYMBRON & BRITO, 1992: 156).

Relativamente à música de câmara, é essencial referir o Quarteto Moreira de Sá criado no século XIX, em 1884, pelo violinista Bernardo Moreira de Sá, integrado posteriormente pela violoncelista Guilhermina Suggia (1885-1950). Este violinista formou ainda a Sociedade de Quartetos, em 1874 (CYMBRON in COSTA, 2015: 201). O quarteto de Luís Barbosa, ou Quarteto da Emissora Nacional, e o trio de Silva Pereira são ainda outros exemplos de grupos de música de câmara nacionais (FREITAS BRANCO, 2005: 320).

1.2. Resumo biográfico de Luís de Freitas Branco

Luís de Freitas Branco (1890-1955), considerado o “introdutor do modernismo em Portugal” (BORBA & LOPES-GRAÇA, 1996: 543), nasceu em Lisboa a 12 de Outubro de 1890. A sua privilegiada formação adveio do meio cultural e intelectual familiar onde cresceu. Assim, João de Freitas Branco refere que “a sua cultura muito vasta, [...] começou muito novo a recebê-la de seu tio João de Freitas Branco” (FREITAS BRANCO, 2005: 297), dramaturgo e ensaísta, que se revelou fundamental para a formação do sobrinho.

Os estudos musicais do compositor foram efectuados no Conservatório Nacional com Tomás Borba, no Contraponto, Andrès Goñi no Violino, Timóteo da Silveira no Piano, Luigi Mancinelli na Instrumentação e Augusto Machado na Harmonia. Entre 1906 e 1909, Luís de Freitas Branco contactou em Lisboa com o compositor belga Désire Pâque, que o introduziu no movimento modernista europeu, o que contribuiu para impulsionar a sua procura pela liberdade criativa e inovação, que mais tarde introduziu nas suas composições. Tendencialmente, Pâque renunciava à repetição de motivos musicais, característica oposta à da unidade conferida pela repetição temática, visto que a sua forma de composição se baseava efectivamente na novidade e na adição de novos elementos musicais não recorrentes. (DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 15-112). Contudo, Pâque trouxe a Freitas Branco uma “pioneira abordagem do universo atonal” (CYMBRON in COSTA, 2015: 227).

Em 1910, Freitas Branco parte para Berlim com o seu tio, com objectivo de aprofundar os seus conhecimentos musicais com E. Humperdinck. Nesta fase, tem acesso a múltiplos concertos, teatros e exposições, mantendo-se também activo enquanto compositor (DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 39-45). Destaca-se o momento em que escutou a ópera de Debussy *Pelléas et Mélisande* pela primeira vez, afirmando mais tarde em entrevista

que aquele havia sido “o acontecimento mais importante da minha humilde aspiração artística” (PINTO, 1913: 86).

Apesar da diversidade cultural em Berlim, o compositor sentiu necessidade de voltar a Portugal. Em Abril de 1910, escreve uma carta ao pai que denota algum descontentamento: “Tem inteiramente razão o Pâque em verberar contra os professores de composição deste conservatório [*Hochschule* de Berlim] [...]. A orientação das aulas destes professores é ridiculamente anti-artística e então no tocante a instrumentação nestes conservatórios de cá: Leipzig, Berlim, etc. é um horror” (DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 44). Esta constatação revela ainda o seu desejo de conhecer a música moderna e inovadora, a necessidade de se desprender dos padrões antigos.

Em Maio de 1911, parte para Paris, onde estuda com Gabriel Grovlez e adquire um conhecimento mais profundo relativamente à estética de Debussy.

De novo em Lisboa, numa fase de maior maturidade, Freitas Branco inicia a sua actividade enquanto pedagogo, na Escola Académica, tornando-se também membro do Integralismo Lusitano¹, de que é exemplo musical o poema sinfónico *Viriato* (1916). Porém, mais tarde acaba por abandonar esta ideologia, ao constatar que tal não permitia a circulação livre de ideias nem a propagação natural da Arte, devido à valorização de concepções tradicionais não verdadeiramente unificadoras da “alma lusitana” (DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 277).

Em Março de 1913 parte para a Madeira, onde permanece até 1915, mantendo correspondência com o mestre Désire Pâque. Mais tarde, colabora com a Universidade Popular, que adoptava uma perspectiva política mais liberal, oposta ao regime vigente. Em 1916, começa uma intensa actividade docente no Conservatório Nacional de Lisboa. Três anos mais tarde, é responsável, junto com Viana da Mota, pela reforma curricular da escola de

¹ A preferência de Freitas Branco por esta corrente ideológica-política comprova que o compositor defendia, à época, “o retorno à integralidade do catolicismo português, bem como o ideal de uma «monarquia tradicional, orgânica, anti-parlamentar» ” (DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 57). A ligação às figuras monárquicas tradicionais da sua família, de que são exemplo Frutuoso de Góis ou Marquês de Pombal, ou ainda o contacto que Freitas Branco estabeleceu com o rei D. Carlos e os príncipes D. Luís Filipe e D. Manuel, demonstram o apreço que o compositor sentia pelos princípios tradicionais monárquicos, que defendiam, entre outros, o serviço a Deus ou prática do bem comum, tendo como base ideais humanistas. Nesta fase, o compositor admitia que a arte musical deveria estar ligada “à grande razão de ser do integralismo à tradição” (FREITAS BRANCO in DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 58).

música lisboeta (CYMBRON & BRITO, 1992: 160). Entre 1925 e 1927, torna-se director artístico do Teatro Nacional de São Carlos. Foi, ainda, escritor e crítico musical.

Em 1948, mais afastado do ensino e privilegiando a composição orquestral e a canção popular, Freitas Branco participou na fundação da Juventude Musical Portuguesa, assim como em múltiplas actividades musicais nos últimos anos da sua vida (DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 103).

Faleceu em 1955, na casa onde viveu a sua infância. No ano seguinte, a pianista, mecenas e divulgadora da música portuguesa, Elisa de Sousa Pedroso, promoveu-lhe uma homenagem, onde foram apresentados três concertos sinfónicos, com a estreia da *4ª Sinfonia* do compositor. Três dias após a sua morte, o jornal londrino *Times* publicou a notícia, sublinhando a relevância que este compositor teve para o desenvolvimento da música portuguesa (*Idem*: 110).

1.3. A produção musical de Luís de Freitas Branco à época de composição da Sonata

A época que Luís de Freitas Branco atravessou caracterizou-se fundamentalmente pela transição entre o Romantismo (aliado ao sistema tonal) e o Modernismo, enquanto linguagem musical de carácter experimental e inovador, no qual se inserem os movimentos impressionista, expressionista, futurista e o neoclássico (MICHELS, 2007: 519). Nesta fase, “Os compositores perceberam que não precisavam de continuar presos à tirania do sistema tonal – que liderou durante 400 anos”² (MATTHEWS & THOMPSON, 2007: 432).

Apesar de parte da sua obra ter características inspiradas na cultura portuguesa, como é o caso das paisagens alentejanas, Freitas Branco evidenciou contudo “um relativo cepticismo (porventura reflexo de activismos aristocráticos) no que respeita ao aproveitamento erudito da música popular” (CYMBRON in COSTA, 2015: 227).

Segundo os autores Delgado, Telles e Mendes (2007: 320), a obra de Luís de Freitas Branco é dividida em duas fases, pelo que a primeira abrange os anos de 1904 a 1923, e a segunda os de 1924 a 1955. Este segundo período é distinto do primeiro pois contempla uma época de “novo classicismo”, demarcada pela composição da sua *1ª Sinfonia* (1924). Contudo, segundo

² Tradução da autora. “Composers realized that they need no longer be subject to the tyranny of traditional tonality - a system which had lasted for 400 years”.

João de Freitas Branco, a nível estético, a obra do compositor apresenta três linhas principais. A primeira corresponde à fase inicial de criação de obras como *Paraísos Artificiais* ou *Vathek*. A segunda linha corresponde à fase neoclássica, ou de “obras de designação clássica”, onde se enquadra a Sonata para Violoncelo e Piano; a terceira é a linha de carácter nacionalista (citado in BRITO & CYMBRON, 1992: 163).

Na primeira fase cronológica, o compositor escreveu a *Sonata para Violino e Piano* (1908), exemplo de tonalidade evolutiva, levando-a ao concurso de composição promovido pela Sociedade de Música de Câmara no mesmo ano. Esta sonata apresenta características próximas da *Sonata para Violino e Piano* de César Franck (DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 164).

Um ano mais tarde, em 1908, Freitas Branco escreveu os três poemas sinfónicos *Depois duma leitura de Antero de Quental*, *Depois duma leitura de Júlio Dinis* e *Depois duma leitura de Guerra Junqueiro*. Estas obras demonstram o interesse que o compositor nutria pela literatura portuguesa. Durante esta primeira fase, compôs também os poemas sinfónicos *Antero de Quental* (1907) e *Paraísos Artificiais* (1910), cuja estreia em Lisboa provocou algum escândalo, assim como a obra sinfónica *1ª Suite Alentejana* (1919) (*Idem*: 115-126).

Na segunda fase, o compositor volta-se para a “polifonia, modalidade gregoriana, linearidade melódica”, marcada pelo neoclassicismo de inspiração Beethoveniana (NERY & CASTRO, 1991: 162). Relativamente a esse aspecto, afirma José Viana da Mota, em 1927, “só hoje começa a aparecer [em Portugal] certa tendência para um neoclassicismo Beethoveniano, nas obras de [...] Luís de Freitas Branco” (CASCUDO in CASCUDO & TRINDADE, 2015: 155-156)³. Desta fase constam o *Concerto para Violino e Orquestra* (1916) e *Quarteto de Cordas* (1911).

No que toca às suas influências, Freitas Branco encontrou-as no rigor “franckista”, assim como na “tentação simbolista e decadentista à maneira de Strauss, Debussy e do jovem Ravel” (CYMBRON in COSTA, 2015: 227)⁴.

³ CASCUDO, T. (1998). “A música instrumental de José Vianna da Motta”. CASCUDO, T. & TRINDADE H. (eds.), *José Vianna da Motta, cinquenta anos depois*. Lisboa: IPM Museu da Música.

⁴ CYMBRON, L. (2015). “A Música em Portugal no século XX: Uma Panorâmica” COSTA, J. (coord.) *Olhares sobre a História da Música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História).

São exemplos nacionalistas as obras *Canção Portuguesa/Canção do Ribatejo* (1907) ou *Aquela Moça* para soprano ou tenor e orquestra (1904). A música com características mais modernas concentra-se nos anos de 1916 a 1922. Nesta época, Freitas Branco compôs por exemplo o poema sinfónico *Viriato*, a peça *Cena Lírica para violoncelo e Orquestra* e a obra sinfónica *1ª Suite Alentejana* (DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 115-128, FREITAS BRANCO, 2005: 297-298).

O *Concerto para Violino e Orquestra* (1916) e a *Balada para Piano e Orquestra* (1917) demonstram indícios de composição modal. A *Cena Lírica para Violoncelo e orquestra* (1916), escrita no modo dórico em Ré, foi a primeira obra que Freitas Branco escreveu para instrumento solista e orquestra. Foi estreada pela violoncelista Maria Júlia Fontes Pereira de Melo e pela Orquestra Sinfónica Portuguesa. O jornal *Século* (1916) descreveu esta obra como “bem escrita e belamente pitoresca” (citado in DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 269-271).

No mesmo ano em que escreveu a *Sonata para Violoncelo e Piano* (1913), Freitas Branco compôs também a obra *Chant religieux portugais* para harmónio (ou órgão), *Ária* para harmónio (ou órgão), *Coral* para órgão, *Ciclo Maeterlinckiano* para voz e piano, *Dois Poemas de Mallarmé* para voz e piano e o poema sinfónico *Vathek*.

Em meados de 1911, Freitas Branco revelou como característica pessoal um “nacionalismo declarado e militante” (NERY & CASTRO, 1991: 160). O próprio compositor assumiu esta preferência, numa entrevista que deu ao jornal *Novidades*, a 17 de Março de 1911: “eu tenho, creia, o maior interesse em provar ao meu país, que sou, fundamentalmente, dentro da minha arte, um Português. [...] É certo que me tenho inspirado muito nos processos desses grandes músicos [Moussorgski e Debussy] [...] para me entregar no meu tempo. Mas, o facto é que [...] existe nas minhas produções um fundo de meridionalismo que não é daqueles dois mestres – que é do meu sangue” (FERNANDES, 2016). Porém, do folclorismo pouco viveram as suas obras, dada a oposição do compositor ao regime de ditadura que utilizava o folclore como meio propagandístico.

1.4. Contextualização da Sonata

A Sonata para Violoncelo e Piano foi escrita em 1913 na Madeira. É dedicada a António Bernardo Ferreira, violoncelista amador, pertencente à célebre família portuense ligada ao Vinho do Porto. Curiosamente, Luís de Freitas Branco data o ano de composição da sonata

como 1912+1, e não 1913, demonstrando propensão para crenças supersticiosas (DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 236). Infelizmente, o manuscrito autógrafo nunca foi localizado. João de Freitas Branco refere a presença de eclectismo musical nas obras do compositor, enquadrando a sonata no seu período neoclássico, sendo que esta também apresenta características modernistas. O compositor utiliza, por exemplo, a forma sonata como estrutura, que remonta ao século XVIII.

A obra foi estreada em Barcelona em 1914 pelo violoncelista Bernardino Galvez e publicada pela editora Sasseti em 1927. A sua estreia em Portugal deu-se em Março de 1916 no Porto, por Mário Vergé e Pedro Blanch.

Na opinião do musicólogo Ferreira de Castro, a Sonata para Violoncelo e Piano de Luís de Freitas Branco “trata-se de uma síntese particularmente feliz entre o rigor arquitectónico dos modelos germânicos e uma aguda consciência dos valores hedonistas das sonoridades, característicos da tradição francesa” (in DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 237). Tal como referem Delgado, Telles e Mendes, “O núcleo duro do modernismo de Luís de Freitas Branco concentra-se entre 1910 e 1913 [...]” (*Idem*: 116).

Repleta de contrastes e lirismo, citando Barreiros (in DELGADO, TELLES E MENDES, 2007: 235, 1990, *Notas à margem de concerto de 14/11/1990*), “A expressão lírica preponderante, a despeito de certas passagens de pendor virtuosístico, manifesta-se através de grande fluência discursiva.” Segundo este, a escrita desta sonata de Freitas Branco “apoia-se na assimilação pessoal de princípios de construção cíclica filiados ou inspirados em César Franck e na sua escola”. Ainda segundo Cristina Fernandes (citado in DELGADO, TELLES E MENDES, 2007: 237, *Nota de programa de recital de 28/1/1998*, Madrid), é relevante a inspiração da “composição franckista” presente nesta obra.

Apesar da inspiração que trouxe do estrangeiro, Freitas Branco manteve sempre o seu marco pessoal enquanto compositor. Segundo João de Freitas Branco, “não deve porém acentuar-se demasiado a medida em que Luís de Freitas Branco se abriu a influências. Essa medida, mesmo em relação a Franck, Debussy, Fauré e Ravel, foi sempre a normal e necessária, verificada ao longo da história da música” (FREITAS BRANCO in DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 236). Este revela ainda que a versão original desta sonata tinha o seu título e indicações textuais em francês, antes da edição de 1927, não sendo assim a tradução portuguesa actual, por vezes, equivalente ao texto original. João de Freitas Branco exemplifica, indicando que onde se lê “Moderado”, o compositor escreveu originalmente “Modéré (sans rigueur)” (*Idem*: 237).

Embora ainda jovem, quando escreveu esta obra, Luís de Freitas Branco tinha já presente as noções de vanguardismo e maturidade composicional. Tal como João de Freitas Branco escreve sobre a forma de escrita do compositor, “perfilhando um eclectismo que consistia em aceitar como possíveis todas as estéticas e técnicas, mas sempre em função da obra” (FREITAS BRANCO, 2005: 298).

A actividade composicional de Freitas Branco caracteriza-se pela criação de “universos místicos e oníricos”, explorando a “poética da suspensão temporal e da irresolução das funções harmónicas”, ainda comparável ao “*mal de vivre* schopenhaueriano característico da cultura europeia no período anterior à I Guerra”⁵ (CYMBRON in COSTA, 2015: 227). A sonata para violoncelo e piano contém estas características, tanto ao nível da forma, que sugere um universo sonoro desprendido de rigidez estrutural, como da própria concepção harmónica, que muitas vezes cria as sensações de irresolução e suspensão anteriormente referidas.

1.5. Dados referentes a gravações e interpretações da obra

A informação referente às gravações e interpretações existentes, até à presente data, da sonata de Luís de Freitas Branco foi organizada numa tabela. Esta tem como objectivo sistematizar toda a informação possível sobre estas, referindo para tal a data, o local e os intérpretes que as realizaram.

Estas informações foram retiradas maioritariamente da obra *Luís de Freitas Branco*, da autoria de A. DELGADO, A. TELLES & N. MENDES (2007). A informação relativa aos concertos/gravações dos violoncelistas Paulo Gaio Lima e Filipe Quaresma, visto não se encontrar presente na obra referida anteriormente, foi gentilmente fornecida por estes violoncelistas. Relativamente à gravação de Bruno Borralhinho (violoncelo) e Luísa Tender (piano), a informação foi recolhida através da pesquisa do CD gravado pelos dois intérpretes. As gravações de Nuno Abreu (violoncelo) e P. Pacheco (piano), assim como de Fernando Costa (violoncelo) e Luís Costa (piano) foram encontradas no Youtube.

⁵ “*Mal de vivre*” enquanto reflexo de uma aspiração e desejo pelo irracional, responsável pela existência de sentimentos humanos negativos, como a infelicidade e o sofrimento. Segundo Schopenhauer, apenas a Arte por si mesma tem capacidade de melhorar e restaurar este estado. O filósofo defendia ainda que a música é a primeira e a mais expressiva de todas as Artes.

Data	Local	Intérpretes
1914	Barcelona (primeira audição pública da obra)	Bernardino Galvez (violoncelo)
1916, Março	Porto (duas execuções, em casa de Ernesto Maia e no Jardim de Passos Manuel)	Mário Vergé (violoncelo) e Pedro Blanch (piano)
1919	Sociedade de Concertos (Concerto com um dos andamentos da obra)	—
1921, 10 de Janeiro	Lisboa, Sociedade de Música de Câmara no Conservatório Nacional (estreia em Lisboa)	Maria Júlia Fontes Pereira de Melo (violoncelo) e Aroldo Silva (piano)
1922, Maio	—	Maria Júlia Fontes Pereira de Melo (violoncelo) e Elisa Sousa Pedroso (piano).
1925, 13 de Maio ⁶	Enquadrado no concerto “Uma	Maria Júlia Fontes Pereira de Melo (violoncelo) e Luís

⁶ Performances registadas no espólio NB/MHF – referente a Nuno Barreiros e a Maria Helena de Freitas.

	Hora de Arte – dedicada aos operários de Lisboa”	de Freitas Branco (piano)
1935, 12 de Março	Teatro do Ginásio, concerto do Círculo de Cultura Musical	Juan Juiz Casaux (violoncelo) e Fernando Ember (piano)
1940, 8 de Março	Emissora Nacional	Fernando Costa (violoncelo) e Viana da Mota (piano)
1951, 20 de Fevereiro	Sociedade Nacional de Música de Câmara, Grémio Literário	Fernando Costa (violoncelo) e Regina Cascais (piano)
1956, 17 de Janeiro	75º Concerto da Sociedade “Sonata”	Filipe Lorient (violoncelo) e Fernando Lopes-Graça (piano)
1965 ⁷ , 9 de Março	Associação Académica da Faculdade de Direito	Mário Camerini (violoncelo) e Lourenço Varela Cid (piano)
1970, 29 de Julho	Arquivo RDP (gravação ao vivo)	Madalena Sá e Costa (violoncelo) e Helena Sá e Costa (piano)
s/d ⁸	—	David Hardy (violoncelo) e Ellen Mack (piano)

⁷ “*II Ciclo de Cultura Musical*”; Dedicado a Luís de Freitas Branco no 10º aniversário da sua morte.

⁸ De acordo com DELGADO, TELLES & MENDES o lançamento do disco ronda a década de 1970 (2007: 240).

s/d ⁹	—	Elias Arizcuren (violoncelo) e Nella Maissa (piano)
1972, 3 de Julho	Arquivo RDP (gravação ao vivo)	Mário Camerini (violoncelo) e Lourenço Varela Cid (piano)
1975, 17 de Outubro	Auditório Dois da Fundação Gulbenkian, Lisboa	Maria José Falcão (violoncelo) e Olga Prats (piano)
1976, 16 de Março	Arquivo RDP (gravação ao vivo)	Maria José Falcão (violoncelo) e Olga Prats (piano)
1983 ¹⁰	—	Miklós Perényi (violoncelo) e Jeno Jandô (piano)
1985, 16 de Janeiro	Auditório Dois da Fundação Gulbenkian, Lisboa	Teresa Portugal Nuncio (violoncelo) e José João Santos (piano)
1987, 10 de Agosto	Festival de Música da Costa do Estoril	Márcio Carneiro (violoncelo) e João Paulo Santos (piano)
S/ data	Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa	Márcio Carneiro (violoncelo) e Nella Maissa (piano)
1990, 26 de Junho	Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa	Clélia Vital (violoncelo) e Nella Maissa (piano)

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ Gravação realizada em 1980; Lançamento realizado em 1983; FREITAS BRANCO, L. *Sonata for Cello and Piano*. In: *String Quartet - Sonata for Cello and Piano*. (CD). M. Perényi & J. Jandô. Portugalsom - 870007/PS, 1983.

1990, 14 de Novembro ¹¹	Estúdio A da RDP	Irene Lima (violoncelo) e João Paulo Santos (piano)
1991 ¹²	Gravação pela Radiotelevisão Portuguesa	Irene Lima (violoncelo) e João Paulo Santos (piano)
1991, 21 de Março	Arquivo RDP (gravação ao vivo)	Clélia Vital (violoncelo) e Nicholas McNair (piano)
1991, 5 de Outubro	Maison de la radio RTBF, Bruxelas	Paulo Gaio Lima (violoncelo) e António Rosado (piano)
1993, 4 de Fevereiro	Centro Cultural Português, Paris	Paulo Gaio Lima (violoncelo) e António Rosado (piano)
1993, 4 de Agosto	Convento dos Capuchos (Festival dos Capuchos)	Irene Lima (violoncelo) e João Paulo Santos (piano)
1998, 28 de Janeiro	Fundación Juan March, Madrid - Enquadrado no “Ciclo de Conferências e Música em torno de Amadeo de Souza Cardoso”	Maria José Falcão (violoncelo) e António Rosado (piano)
1998	<i>Castello del Buonconsiglio,</i>	Paulo Gaio Lima (violoncelo) e António

¹¹ “Ciclo Luís de Freitas Branco”.

¹² Gravação e lançamento de CD em homenagem ao compositor, lançado pela Radiotelevisão Portuguesa. FREITAS BRANCO, L. *Sonata para Violoncelo e Piano*. I. Lima & J. Santos. EMI Valentim de Carvalho - 754496 2, 1991.

	Trento	Rosado (piano)
2001, 6 de Maio	Villa Louvigny, Luxemburgo	Paulo Gaio Lima (violoncelo) e Miguel Angel Chavaldas (piano)
2005, 30 de Outubro	Centro Cultural de Cascais - Enquadrado no Festival Luís de Freitas Branco	Marco Pereira (violoncelo) e Alexei Eremine (piano)
2007 ¹³	Estúdio de gravação Numérica, Paços de Brandão	Jed Barahal (violoncelo) e Christina Margotto (piano)
2009 ¹⁴	Dreyer Gaido - Alemanha	Bruno Borralhinho (violoncelo) e Luísa Tender (piano)
2011	Portugal	Nuno Abreu (violoncelo) e P. Pacheco (piano)
2016	Portugal	Fernando Costa (violoncelo) e Luís Costa (piano)
2017, Setembro ¹⁵	Portugal	Filipe Quaresma (violoncelo) e António Rosado (piano)

Tabela 1: Tabela de Interpretações/Gravações – Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco

¹³ FREITAS BRANCO, L. *Sonata para Violoncelo e Piano*. In: *Obras para violoncelo e piano. Luís de Freitas Branco. Fernando Lopes-Graça*. (CD). J. Barahal & C. Margotto. Numérica – Produções Multimédia, Lda - NUM 1139, 2006.

¹⁴ FREITAS BRANCO, L. *Sonata para Violoncelo e Piano*. In: *Página Esquecida. Portugiesische Musik für Violoncello und Klavier*. (CD). B. Borralhinho & L. Tender. Dreyer Gaido, 2009.

¹⁵ FREITAS BRANCO, L. *Sonata para Violoncelo e Piano*. In: *L. Freitas Branco/ C. Franck – Sonatas for Cello and Piano*. (CD). F. Quaresma & A. Rosado. Produção Artway, 2017.

1.6. Análise Composicional da Sonata ¹⁶

A análise composicional desta sonata foi realizada tendo como base o apontamento autógrafo não datado que Luís de Freitas Branco deixou escrito relativamente à sua composição. Este texto encontra-se na obra de DELGADO, TELLES & MENDES (2007: 235), assim como em espólio NB/MHF – referente a Nuno Barreiros e Maria Helena de Freitas. O apontamento esclarece a concepção formal da sonata, revelando os traços gerais da sua estrutura.

Desta forma, a análise que aqui se apresenta tem como base as indicações expostas por Freitas Branco, utilizadas como guia para o estudo efectuado sobre os aspectos formais, rítmicos, técnicos e também interpretativos. Para melhor compreensão das secções modais, foi utilizada como base de pesquisa a obra *Atlas de Música I – Parte sistemática. Parte histórica (dos primórdios ao Renascimento)*, da autoria de U. Michels (2003).

I Andamento

Moderato – Moderatamente animato

Luís de Freitas Branco, no apontamento autógrafo atrás citado, informa que este andamento se baseia na “forma-canção sonata” (citado in DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 235). Tal acontece por existir uma parte A, onde se apresenta o tema A principal, e uma parte B, seguida pelo desenvolvimento e reexposição.

No mesmo texto, o compositor acrescenta que o primeiro andamento se baseia numa “ [...] única raiz cíclica, que consta do intervalo de segunda maior ascendente, executado pelo piano só, a iniciar o primeiro andamento.” De facto, é o piano que abre o primeiro andamento da sonata, com um intervalo de 2ª Maior, sustentado harmonicamente por uma sequência de acordes de sétima menor e de nona maior (exemplo 1, cc. 1-6).

¹⁶ Para esta análise, a partitura utilizada da *Sonata para Violoncelo e Piano* de Luís de Freitas Branco foi a edição de 1927, da editora Sassetti & Cª Editores.



Exemplo 1: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. Introdução no piano, I Andamento (cc. 1-6)

Ao compasso 10, o violoncelo apresenta, de acordo com o compositor, o “1º tema do primeiro andamento, extraído da raiz cíclica” (citado in DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 235). No exemplo 2 é visível o intervalo de 2.^a Maior ascendente.



Exemplo 2: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento (cc. 7-12)

Na parte B (desenvolvimento), Freitas Branco definiu a existência de três temas, “o primeiro dos quais (o mais importante) é iniciado pela inversão da raiz” (citado in DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 235). Este tema apresenta-se no piano no compasso 25 (primeira imagem do exemplo 3), sendo repetido no violoncelo no compasso 33 (segunda imagem do exemplo 3), transposto segundo o intervalo de 3ª Maior ascendente.



Exemplo 3: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento, Desenvolvimento (comparação entre tema do piano e tema do violoncelo)

No desenvolvimento, Freitas Branco explora cromatismos e algumas dissonâncias. No compasso 44 é apresentado o terceiro motivo cíclico (exemplo 4, cc. 43-47) que, como Freitas Branco refere, irá ser utilizado posteriormente no segundo e quarto andamentos, o que comprova efectivamente a utilização de uma composição cíclica nesta obra (citado in DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 235).



Exemplo 4: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento (cc. 43-47)

Durante esta secção, existem vários exemplos de diálogo entre o piano e o violoncelo, como no exemplo 5 em que a melodia do piano é imitada pelo violoncelo, transposta segundo o intervalo de 2.^a menor descendente.



Exemplo 5: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento, Desenvolvimento (cc. 75-83, diálogo entre o piano e o violoncelo)

O compositor explica ainda que “depois de um certo desenvolvimento sobre essa raiz, vem a reexposição com o 1º e o 2º temas e a conclusão, primeiro com o tema A, depois com a raiz” (citado in DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 235). A reexposição dá-se, então, no compasso 101, após um clímax precedido pela secção *Mais lento* (exemplo 6, cc. 99-102), sendo apresentado novamente o tema A.



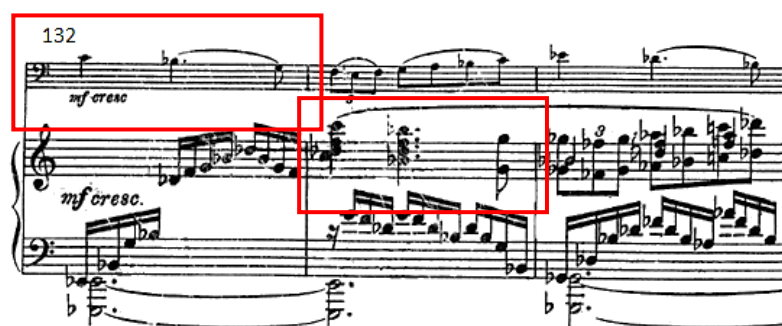
Exemplo 6: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento, Reexposição (cc. 99-102)

O tema B reaparece no compasso 116 pelo piano, sendo repetido pelo violoncello oito compassos depois, transposto segundo o intervalo de 3ª menor ascendente (exemplo 7, cc. 116-118/124-127).



Exemplo 7: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento (cc. 116-118/124-127)

No compasso 132 é iniciado um belo diálogo entre o violoncelo e o piano, com o segundo a imitar o primeiro, tirando partido de uma ligeira variação de meio-tom que ocorre a partir da tercina. A melodia abre com a raiz cíclica invertida (exemplo 8, cc. 132-134).



Exemplo 8: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento (cc. 132-134)

A reexposição atinge o clímax no compasso 138 (exemplo 9, cc. 136-138), utilizando uma tessitura aguda para o violoncelo, após uma progressão melódica com intervalos de 4ª perfeita ascendente.



Exemplo 9: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento, clímax (cc. 136-138)

No compasso 142, dá-se de novo a aparição do tema A, agora no piano, encontrando-se este transposto segundo o intervalo de 2ª Maior em relação ao anterior (exemplo 10, cc. 142-145).



Exemplo 10: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento (cc. 142-145)

Entre o compasso 146 e o final são apresentados dois motivos que encerram o andamento, ambos baseados na raiz cíclica, tal como o compositor indica (exemplo 11, cc. 147-159).



Exemplo 11: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento (cc. 147-159)

II Andamento

Molto vivo – Più lento – Più animato – Moderato – Molto vivo – Più lento – Più animato

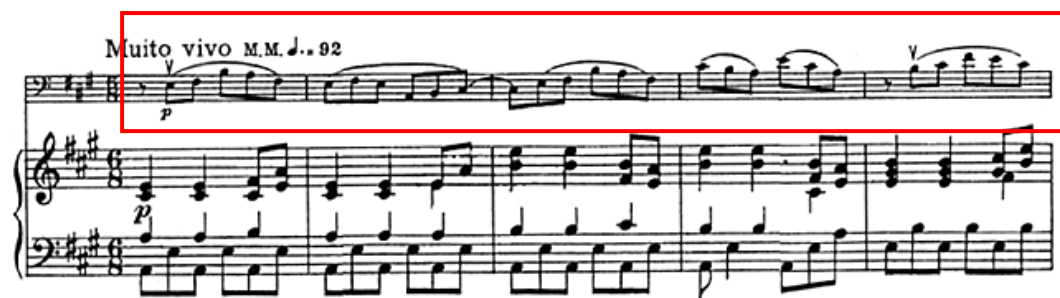
Luís de Freitas Branco explica que “o segundo andamento é um ‘scherzo’ em forma-canção desenvolvida, com os BB melódicos e diferentes. O 1º tema é uma transformação do tema A do primeiro andamento, baseado portanto na raiz; os BB são tirados da secção B do primeiro andamento” (citado in DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 235).

Assim, o segundo andamento segue a forma A B A’ B’ A B’’ A’. O segundo A apresenta características diferentes do primeiro, e os BB são também distintos entre si, como será explicado de forma detalhada na análise abaixo. Ao longo do andamento, é recorrente a utilização da combinação rítmica tercina contra dúina (exemplo 12, cc. 1-2).



Exemplo 12: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. II Andamento, Motivo rítmico (cc. 1-2)

A raiz cíclica deste andamento, que consta do intervalo de 2ª Maior retirado do primeiro andamento, tal como o compositor refere, é introduzida primeiro pelo violoncelo na parte A, (exemplo 13, cc. 1-5), e a seguir pelo piano, na parte A’ (exemplo 14, cc. 43-47). Este primeiro tema é muito semelhante ao tema inicial do primeiro andamento. A secção A’ distingue-se da secção A, pois o tema encontra-se desta vez apresentado no piano, sendo acompanhado pelo motivo rítmico do violoncelo. Estas secções encontram-se na tonalidade de Lá Maior.



Exemplo 13: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. II Andamento, Motivo cíclico (cc. 1-5)



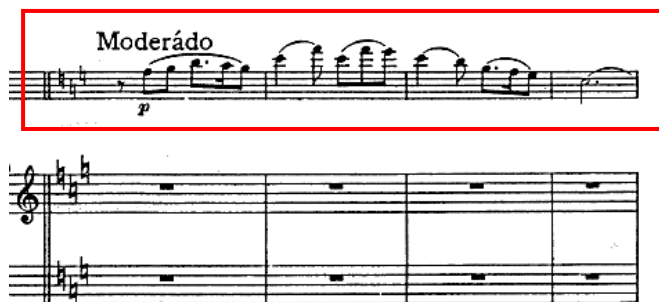
Exemplo 14: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. II Andamento, Motivo cíclico (cc. 43-47)

O 1º tema, A, termina com um motivo centrado na raiz cíclica, que precede a secção B, entre os compassos 17 e 22. O tema B inicia-se no compasso 23 (exemplo 15, cc. 23-27), inspirado no terceiro motivo do primeiro andamento. Este introduz a secção B, que se caracteriza por conter melodias longas e contrastantes em relação à secção A anterior.



Exemplo 15: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. II Andamento, Tema B (cc. 23-27)

O tema B' inicia-se no compasso 67 (exemplo 16, cc. 67-70), com uma melodia modal, que se desenvolve através de alguns diálogos entre o violoncelo e o piano até ao compasso 92. Este revela o mesmo carácter melódico do tema B, embora transposto, com ritmos distintos e mais longos.



Exemplo 16: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. II Andamento (cc. 67-70)

A secção B'', que se dá após a reexposição, é iniciada pelo piano no compasso 126, transposta segundo o intervalo de 4^a perfeita ascendente em relação ao tema do compasso 23 apresentado pelo violoncelo neste andamento (exemplo 17, cc. 126-128). Este tema é repetido pelo violoncelo no compasso 130.



Exemplo 17: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. II Andamento (cc. 126-128)

No compasso 144 é novamente apresentado o tema A', que conclui o andamento no compasso 167 (exemplo 18, cc. 143-146).



Exemplo 18: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. II Andamento (cc. 143-146)

III Andamento

Molto moderato – Meno lento

Segundo Luís de Freitas Branco, este andamento “segue a forma de prelúdio unitemático, filiando-se, tanto a introdução como o tema, na raiz cíclica” (DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 235). É ao piano que cabe apresentar um tema que é uma variação rítmica do primeiro tema do 1.º andamento (exemplo 19, cc. 1-2).



Exemplo 19: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. III Andamento, Introdução (cc. 1-2)

O motivo cíclico de 2ª Maior aparece também no piano (exemplo 20, cc. 11-12) e no violoncelo (exemplos 20 e 21, cc. 31 e 33). No exemplo 21 é apresentada uma secção que explora a repetição de motivos transpostos, numa relação de 4ª perfeita descendente entre cada melodia.



Exemplo 20: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. III Andamento (cc. 11-12)



Exemplo 21: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. III Andamento (cc. 31-33)

O tema principal do andamento apresenta-se no compasso 11 (exemplo 20, cc. 11-12), sobre o acompanhamento em ritmo repetido e constante do piano, também filiado na raiz cíclica. Este tema é desenvolvido de forma livre até ao final do andamento, atingindo o seu clímax no compasso 23.

Na secção final, o violoncelo sustenta a nota Ré (exemplo 22, cc. 55-58), enquanto o piano executa os acordes finais, que remetem para a tonalidade de Ré Maior.



Exemplo 22: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. III Andamento (cc. 55-58)

IV Andamento

Molto vivo – Moderato – Molto vivo – Animato – Moderato – Molto animato – Più animato – Più lento (animato) – Moderato – Molto vivo – Animato – Molto vivo – Moderato – Molto vivo

O último andamento apresenta a dicotomia entre ritmo e melodia, filiada na raiz. Relativamente à sua construção formal, o compositor referiu que “a exposição consta de uma parte A, rítmica, e da parte B, melódica, em duas secções: B e B’”. Segue-se o período de desenvolvimento, com aparições dos temas A e B do primeiro andamento (ambos filiados na raiz), aparecendo também o terceiro tema do primeiro andamento que já tinha surgido no “trio” ou parte contrastante do ‘scherzo’. O aparecimento deste tema precede imediatamente a reexposição pelo tema A, seguido de B e B’ ” (DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 235).

Relativamente à utilização da raiz cíclica, portanto o intervalo de 2ª Maior, esta encontra-se presente ao longo de todo o quarto andamento, como são exemplo os compassos 57 (exemplo 23, cc. 55-57) e compassos 79 a 83 (exemplo 24).



Exemplo 23: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento (cc. 55-57)



Exemplo 24: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento (cc. 79-83)

Este andamento está construído na forma sonata, recorrendo, para além do motivo cíclico, a aparições e repetições de temas de andamentos anteriores. A parte A da introdução é caracteristicamente rítmica, e a parte B melódica (exemplo 25).

The image shows two musical staves. The left staff is marked 'Muito vivo M.M. 160' and 'ff cresc.', featuring a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The right staff is marked 'Moderado' and 'p', featuring a melodic line with a long note and a series of eighth notes.

Exemplo 25: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento

O mesmo acontece na exposição, com uma parte A, rítmica (exemplo 26, cc. 18-20) e uma parte B, melódica (exemplo 27, cc. 48-51).

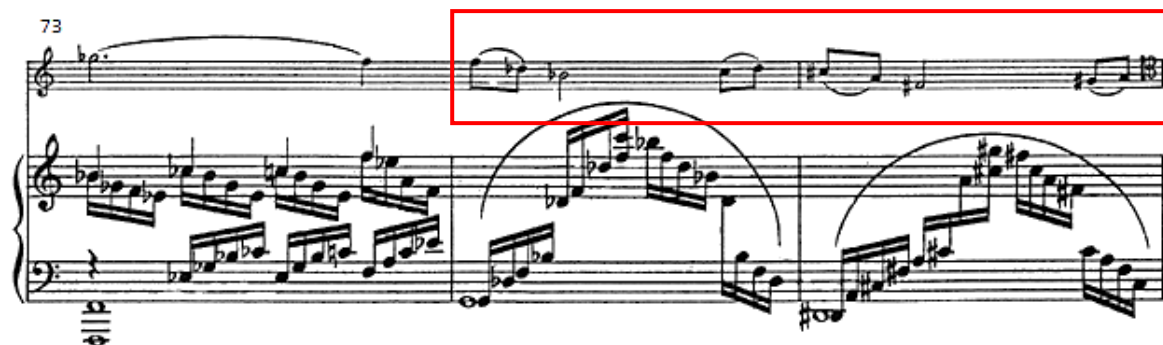
The image shows a musical staff with a rhythmic pattern. The score is marked 'sempre muito accentuado' and features a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Exemplo 26: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento (cc. 18-20)

The image shows a musical staff with a melodic line. The score is marked 'Animado 84' and 'ff', featuring a melodic line with a long note and a series of eighth notes.

Exemplo 27: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento (cc. 48-51)

No compasso 57, o violoncelo apresenta o tema B', e no compasso 69, dá-se o início do desenvolvimento. Posteriormente, o compasso 74 apresenta o tema anterior utilizado no compasso 58 (exemplo 28, cc. 73-75). No compasso 78 é utilizada a raiz cíclica ou tema A do primeiro andamento para a construção de toda a progressão em *apressando*. Estes exemplos comprovam a construção cíclica desta obra.



Exemplo 28: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento (cc. 73-75)

Na continuidade destas “aparições” de temas, tal como Freitas Branco as denominou (citado in DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 235), apresenta-se no compasso 120 o tema B do primeiro andamento (exemplo 29, cc. 120-121).



Exemplo 29: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento (cc. 120-121)

No compasso 136 deste andamento é apresentado o “terceiro tema do primeiro andamento”, também presente, segundo Freitas Branco, na “parte contrastante do scherzo”, transposto segundo o intervalo de 6ª menor ascendente (DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 235).

Posteriormente, dá-se a reexposição no compasso 138, com o tema A. Esta secção atinge o clímax no compasso 178, posteriormente procedido pelo tema B, que segue as características




da secção B' apresentada na exposição do andamento. A secção B' apresenta-se no compasso 186.

A secção entre os compassos 194 e 199 é uma ponte para a conclusão que, segundo Freitas Branco, “ é toda baseada na raiz cíclica, terminando a obra, como tinha começado, com o intervalo de segunda maior ascendente, agora rematado pela terceira maior” (DELGADO, TELLES & MENDES, 2007: 235). A última secção, *Muito vivo*, remete para a tonalidade de Dó Maior, terminando com o acorde da respectiva tonalidade de forma exuberante (exemplo 30).



Exemplo 30: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento, Final

Em síntese, apresentam-se as recorrências do tema cíclico inicial verificadas em cada um dos quatro andamentos que compõem a sonata:

I Andamento	
II Andamento	
III Andamento	

IV Andamento	
--------------	--

Tabela 2: Recorrências do tema cíclico - Sonata para Violoncelo e Piano de Luís de Freitas Branco

A **Tabela 2** permite concluir que os quatro temas apresentados se encontram filiados na raiz cíclica de 2ª Maior, o que lhes confere indubitavelmente uma semelhança unificadora. No primeiro, terceiro e quarto andamentos, a duração da primeira nota é constantemente mais curta do que a da segunda nota. O desenho traçado pela linha melódica é idêntico nos quatro andamentos, seguindo o padrão ascendente/descendente (assinalado a azul nas imagens da tabela). A preponderância do valor de tercina está ainda presente nestas recorrências do tema cíclico nos três primeiros andamentos.

1.7. Análise Técnica e Interpretativa da Sonata

Os aspectos técnicos referidos seguem apenas um propósito de sugestão, tratando-se de um complemento ao trabalho e, portanto, sendo de natureza opcional para a execução de cada intérprete.

I Andamento

O padrão rítmico utilizado no tema principal deste andamento, apresentado no violoncelo, impulsiona direcção e continuidade frásica (exemplo 31). O violoncelista deve realizar o ritmo de tercina com exactidão, assim como o ritmo constituído pelas semicolcheias, de modo a respeitar a longa frase, que, ao iniciar-se no compasso 10, apenas termina no compasso 25. Este ritmo provoca a sensação de avanço e recuo constante, conferindo ainda o carácter de

uma certa dúvida e ansiedade, que contrasta com a introdução mais calma efectuada pelo piano.



Exemplo 31: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. Padrão rítmico do tema principal, I Andamento

Tecnicamente, no que toca à realização de mudanças de posição amplas, algumas passagens neste andamento poderão ser de maior complexidade. São exemplos duas mudanças de posição na corda Lá, no compasso 22 e no compasso 107 (Exemplo 32, cc. 106-107), com o intervalo de 5ª perfeita ascendente. Este tipo de mudanças de posição deve ser realizado com controlo e coordenação, pois apenas dessa forma irá soar harmoniosamente: “o movimento da mão [direita] depende do objectivo desejado [...] A tentativa de corrigir no último minuto não resulta numa construção musical harmoniosa nem alargada no tempo, apenas menos precisa e brusca”¹⁷ (GERHARD, 1995: 47). Esta passagem poderá ser efectuada com o mesmo dedo na nota Sol e na nota Ré, de modo a assegurar a afinação da mudança de posição e a velocidade da sua realização, tirando porventura partido de um *glissando* controlado.



Exemplo 32: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento (cc. 106-107)

¹⁷ Tradução da autora. “The movement of the hand is constantly checked by the goal conception [...] The attempt to correct at the last minute cannot be integrated harmoniously into an optimal movement drawn out in time, and instead the movement will be jerky and therefore less precise.”

Na maioria do andamento, o acompanhamento realizado pelo piano apresenta um padrão rítmico constante e sincopado, que impulsiona o movimento melódico no violoncelo (exemplo 33, cc. 28-31).



Exemplo 33: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento (cc. 28-31)

Na secção *Più lento*, que se inicia no compasso 89, verifica-se um diálogo entre o piano e o violoncelo (exemplo 34, cc. 89-92). Este sugere um ambiente de indecisão musical, em que a melodia permanece a pairar durante os compassos desta secção, de forma a criar maior surpresa na chegada ao clímax, que se dá treze compassos depois, no compasso 101. Desta forma, o violoncelista deve procurar uma sonoridade mais obscura para esta secção.



Exemplo 34: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento (cc. 89-92)

A utilização de movimentos melódicos com recurso ao intervalo de meio-tom é também frequente neste andamento (exemplo 35, cc. 139-141), aludindo a uma atmosfera sentimental. No compasso 141, entre a nota Sol e Fá #, é possível realizar um *glissando*, como recurso expressivo para a melodia do violoncelo.



Exemplo 35: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento (cc. 139-141)

No compasso 154, o violoncelo apresenta uma melodia longa e suspensa nos acordes do piano. Esta é caracterizada por intervalos largos, o que remete para um ambiente longínquo. A sonoridade e o carácter devem ser pausados e bem declamados pelo violoncelista, transmitindo um ambiente calmo e inconclusivo. Dada a complexidade dos últimos compassos para a mão direita (sustentação das notas), é proposta a seguinte arcada (exemplo 36, cc. 154-159):



Exemplo 36: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. I Andamento, Proposta de arcada (cc. 154-159)

II Andamento

O carácter deste andamento contrasta entre o agitado (tempo rápido, dualidade métrica 3 contra 2) e o calmo (uso de melodias longas e a um tempo mais lento que o anterior).

No tema inicial (exemplo 37, cc. 1-5) o violoncelo apresenta uma melodia que deve ser realizada de forma rápida nas mudanças de posição da mão esquerda, de modo a coordenar perfeitamente os movimentos efectuados com o arco e respectivas mudanças de corda, para que a sonoridade resultante seja brilhante e clara.



Exemplo 37: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. II Andamento (cc. 1-5)

No compasso 23, a melodia que aqui se inicia no violoncelo poderá ser realizada sem *vibrato*, de forma a sublinhar o carácter tranquilo da linha melódica (exemplo 38, cc. 23-27).



Exemplo 38: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. II Andamento (cc. 23-27)

No compasso 43, o violoncelo tem a difícil tarefa de tocar acordes em semínima, contrastando com o piano, que toca um ritmo típico de um compasso composto – três colcheias na mão direita e semínimas com ponto na esquerda –, numa passagem tecnicamente complexa. Esta deve, contudo, soar como um único gesto rítmico (exemplo 39, cc. 43-45).



Exemplo 39: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. II Andamento, Acordes no violoncelo (cc. 43-45)

Entre os compassos 51 e 64, ocorre uma passagem, em *apressando*, que, ao combinar semicolcheias e intervalos amplos, resulta numa linha tecnicamente complexa para o

violoncelista. Esta passagem deve ser efectuada com pouco arco, de modo a encurtar a duração das semicolcheias e tornar o movimento melódico ligeiro e progressivamente mais rápido. O exemplo 40 demonstra um excerto desta passagem onde se inicia o *apressando*.



Exemplo 40: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. II Andamento (cc. 58-63)

III Andamento

O terceiro andamento apresenta um carácter reflexivo e calmo. Freitas Branco coloca notas longas no violoncelo, com o propósito de criar continuidade e serenidade no discurso melódico.

O tema iniciado pelo violoncelo no compasso 11 (exemplo 41, cc. 11-14) deve criar uma longa linha melódica até ao compasso 14. Para tal, as mudanças de arco não devem ser perceptíveis, e o *vibrato* deve unificar a melodia. Em certos casos, a análise ponderada do violoncelista pode levar a separar as ligaduras originais para obter mais densidade sonora, contudo nunca alterando o resultado sonoro pretendido da estrutura frásica original.



Exemplo 41: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. III Andamento (cc. 11-14)

Verifica-se de maior dificuldade a sustentação das notas longas no arco com a mão direita, de que é exemplo toda a secção final a partir do compasso 49, espelho de um ambiente distante e moroso (ver exemplo 22, página 28). Estas notas podem ser tocadas com *vibrato* reduzido,

embora presente, de modo a manter a qualidade sonora, e o arco deve ser poupado o máximo possível.

Nas passagens constituídas por notas mais agudas na corda Lá, de que são exemplo os compassos 23 a 26 (exemplo 42) deve-se cuidar a qualidade do som.



Exemplo 42: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. III Andamento (cc. 23-26)

IV Andamento

Este andamento exige coordenação e balanço entre as partes rápidas e lentas, por forma a estabelecer um contraste perceptível e controlado entre o violoncelo e o piano.

O padrão rítmico da parte A deve ser executado de forma livre pelo violoncelista, embora guiado pelo acompanhamento constante do piano.

No tema inicial as tercinas devem suscitar no ouvinte um efeito de *crescendo* progressivo até à chegada aos acordes; para tal, embora toda a passagem esteja indicada com a dinâmica *ff*, é aconselhável haver um leve recuo sonoro após o primeiro grupo de tercinas para que o *crescendo* possa surtir efeito (exemplo 43, cc. 1-3).



Exemplo 43: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento (cc. 1-3)

O tema que se inicia no compasso 18 vive de padrões rítmicos rápidos. Para a sua execução, o violoncelista deve usar pouco arco para que a passagem soe clara e coordenada entre a mão esquerda e a mão direita (exemplo 44, cc. 18-20).



Exemplo 44: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento (cc. 18-20)

O tema do compasso 50 no violoncelo representa um momento distinto das secções anteriores, pelo que o seu carácter amplo e nobre pode ser enaltecido através de maior uso da quantidade de arco (exemplo 45, cc. 48-51).



Exemplo 45: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento (cc. 48-51)

A passagem técnica entre os compassos 174 e 178 é complexa, ao constituir-se por acordes rápidos executados em três cordas distintas (exemplo 46, cc. 173-176). Como sugestão, a mão esquerda deve encontrar-se em bloco, de modo a facilitar a sua movimentação, e a arcada deve ser efectuada com pouca quantidade de arco, para evitar movimentos desnecessários.



Exemplo 46: Sonata para Violoncelo e Piano, Luís de Freitas Branco. IV Andamento (cc. 173-176)

Em suma, neste capítulo foram analisadas algumas das principais características, no contexto formal e interpretativo, da *Sonata para Violoncelo e Piano* de Luís de Freitas Branco. Destas destaca-se o uso recorrente do tema cíclico apresentado pelo violoncelo no primeiro andamento, que nasce efectivamente a partir da raiz cíclica, o intervalo de 2ª Maior, introduzido pelo piano. O tema principal do segundo andamento é uma degeneração do tema cíclico do primeiro andamento, assim como o terceiro andamento se desenvolve baseado igualmente na raiz. O quarto andamento reúne temas retirados dos três anteriores, conferindo-lhe assim o papel de secção conclusiva da sonata. O terceiro andamento pode ser considerado uma ponte entre o segundo e o quarto andamento, estes mais agitados e ritmicamente complexos. Desta forma, a sonata explora ambientes contrastantes, tendo como base uma paleta harmónica tonal e modal, tanto com melodias longas e expressivas, como com ritmos curtos e marcados. Tecnicamente, a obra requer um trabalho de música de câmara desafiante para os intérpretes. A sua natureza polifónica verifica-se, entre outros aspectos, nos diálogos activos e densos entre o violoncelo e o piano.

CAPÍTULO 2. A SONATA PARA VIOLINO E PIANO DE CÉSAR FRANCK

2.1. Contextualização musical da 2ª metade do século XIX em França

O século XIX abarca, durante a sua 1ª metade, segundo Michels, o Primeiro e Pleno Romantismo (MICHELS, 2007: 435), sendo que o Romantismo Tardio se enquadra na grande parte da 2ª metade do século XIX (MICHELS, 2007: 435), época em que se insere a obra de César Franck (1822-1890).

Relativamente ao universo de compositores em França, constam nomes como Berlioz (1803-1869), Gounod (1818-1893), Massé (1822-1884), Édouard Lalo (1823-1892), Bizet (1838-1875), E. Chabrier (1841-1894), Charles Marie-Widor (1844-1937), Gabriel Fauré (1845-1924), Vincent D'Indy (1851-1931), Erik Satie (1866-1925) e Ravel (1875-1937). A maioria explorava as tradições francesas da *mélodie* e da *romance*. No âmbito de composições para música de câmara, destacam-se, por exemplo, os quartetos de cordas nº 1 e nº 2 de Saint-Saëns (1835-1921), Quarteto em Mi menor de Fauré (1845-1924) e Quarteto em Ré Maior de César Franck. A nível sinfónico, as sinfonias de Lalo, Charles Marie-Widor, Vincent D'Indy e Gabriel Fauré (GROUT & PALISCA, 1994: 571-640; MICHELS, 2007: 435-517).

No círculo musical, as motivações nacionalistas e patrióticas revelaram-se de elevada importância, surgindo também um novo interesse pela música do passado (MICHELS, 2007: 439), por compositores como Rameau ou Bach. Relativamente ao impressionismo musical, Debussy (1862-1918) foi o seu principal impulsionador na Europa, inspirando-se nas sonoridades do Oriente (PLATZER, 2009: 254).

A nível institucional, desempenhavam um papel fundamental instituições como o Conservatório Nacional de Paris (1795), a Sociedade Nacional de Música Francesa (1871) e a *Schola Cantorum* (1894) (GROUT & PALISCA, 1994: 680). A nível orquestral, destaca-se a Orquestra de Lamoureux, fundada em 1881 por Claude Lamoureux.

Relativamente à música instrumental e música de câmara, destaca-se o compositor Chopin 1810-1849, que se mudou para Paris em 1831 e que em muito contribuiu para o desenvolvimento do piano no Romantismo. São ainda relevantes os dois quintetos com piano de Fauré ou o seu quarteto de cordas de 1924, e também obras para piano solo. Erik Satie, considerado compositor “anti-impressionista” (GROUT & PALISCA, 1994: 688) desenvolveu o universo do piano, utilizando a sua expressão mais introspectiva.

Enquanto instrumento privilegiado de repertório solista, o violino contava com um elevado número de intérpretes, destacando-se os discípulos de Baillot, F. Habeneck (1781-1849) e D. Alard (1815-1888). É de referir também Bériot (1802-1870) e o seu método para violino, assim como o seu talentoso aluno Vieuxtemps (1820-1881). E. Ysaÿe (1858-1931) foi discípulo deste último (MICHELS, 2007: 483).

Relativamente ao universo da ópera, em Paris ascendia o género *grande ópera*, que se destinava ao público menos erudito proveniente da classe média. Louis Véron (1798-1867), director da Ópera de Paris, contava para a composição deste género principalmente com o compositor Giacomo Meyerbeer (1791-1864). Encontrava-se também em voga a *ópera comique*, tendo como principal compositor Daniel Auber (1782-1871). Porém, a ópera lírica desempenhava o papel mais importante e aclamado do universo musical fantástico e romântico, sendo o seu carácter melódico e sentimental bastante apreciado pelo público. Os compositores Gounod e Bizet foram os precursores deste género operático, que acabou posteriormente por ser desenvolvido por Hector Berlioz. Este dava bastante vida e emoção às suas óperas, contribuindo também em larga medida para o desenvolvimento do universo sinfónico, como é possível verificar através da obra *Symphonie fantastique* (GROUT & PALISCA, 1994: 628-633).

A música de câmara ganhava interesse crescente, sendo que os compositores a passavam a utilizar como “veículo para declarações artísticas mais ousadas, assim como resposta ideal para os recursos financeiros limitados da *Société Nationale de Musique*, que muitas vezes lutara para realizar trabalhos completos de orquestra”¹⁸ (HESTER, 2015: 17). Esta mudança deveu-se, também, em parte, às consequências da guerra Franco-Prussiana (1870-1871).

2.2. Resumo biográfico de César Franck

César Franck nasceu em 1822, na cidade belga de Liège. Considerado o “paralelo francês de Bruckner” (GRIFFITHS, 2007: 192) por ter dedicado grande parte da sua composição musical à música sacra e ao órgão, é reconhecido indubitavelmente como um organista excepcional (MATHEWS & THOMPSON, 2007: 429). A este instrumento dedicou-se desde os seus 18

¹⁸ Tradução da autora. “[...] as a vehicle for some of their boldest artistic statements, and one perfect for the limited financial resources of the *Société Nationale de Musique*, which often struggled to perform full orchestral works”.

anos, reproduzindo as suas características sonoras no piano em várias obras futuras (DAVIES, 1970: 495).

Iniciou os estudos musicais no conservatório da sua cidade natal, tendo posteriormente recebido aulas particulares com Anton Reicha e Pierre Zimmermann, até ingressar no Conservatório de Paris em 1837. Em 1844 fixou-se nesta cidade, prosseguindo os seus estudos musicais. Desde bastante jovem César Franck era considerado um virtuoso.

Em 1848, casou com Eugénie-Caroline Saillot, contra as ordens do seu pai, o que criou consequências na relação entre os dois e na própria construção da personalidade de Franck. Dez anos mais tarde, tornou-se mestre de capela na igreja da Basílica de Sainte-Clotilde, fruto do seu intenso trabalho de aperfeiçoamento enquanto organista. Quando finalmente assumiu o cargo de professor no Conservatório de Paris, encontrou a estabilidade e tempo necessários para compor, sendo a altura em que escreveu o maior número de obras (DAVIES, 1970: 40-120).

Como consequência do seu afinado trabalho e dedicação pelo órgão, fundou a “escola dos organistas-compositores parisienses” (GRIFFITHS, 2007: 192) e, de 1872 até ao fim da sua vida, foi também professor de órgão no Conservatório de Paris (HESTER, 2015: 10). Após estas mudanças sucessivas, posteriormente deu-se a permanência efectiva nesta cidade, o que lhe permitiu a concessão da nacionalidade francesa (DEMUTH, 1949: 35).

O desejo que Franck sentia por compor e explorar um vasto leque de géneros musicais esteve sempre presente na sua obra, embora em comparação a muitos compositores destacados, a quantidade de obras que escreveu tenha sido menor (HESTER, 2015: 5).

O seu carácter humilde e agradável, embora também impulsivo e temperamental, sempre se manteve conectado com o universo espiritual e divino (DAVIES, 1970: 1-8). Citando Grout & Palisca (1994:681), “na história da música francesa de 1871 aos primeiros anos do século XX [existe uma grande] tradição cosmopolita, veiculada por César Franck”. O seu aluno Vincent D’Indy descreveu-o como o “sucessor” de Beethoven, revelando a admiração profunda que nutria pelo seu mestre (HESTER, 2015: 2).

2.3. A produção musical de César Franck à época de composição da Sonata

Do ponto de vista harmónico, ao contrário de Debussy, que utilizou o sistema modal de forma recorrente e assumida, para “levitar a sua harmonia”, César Franck utilizou-o subtilmente, procurando que este apenas conferisse “um toque à [sua] harmonia” (GRIFFITHS, 2007:194).

Franck nutria afinidade por Bach e Haendel (HESTER, 2015: 1-7), visto ter estudado afincadamente o contraponto alemão da época barroca. Porém, manteve-se sempre influenciado pelos compositores românticos, como Schubert e também Liszt (HESTER, 2015: 6). Relativamente à música para órgão, criou, por exemplo, peças breves e três *Corais* (GROUT & PALISCA, 2007: 604). Norman afirma que a sua noção de cromatismos era desenvolvida, “terna”, assim como muitas vezes, “sentimental”, moldando-se sempre ao contexto musical (NORMAN, 1949: 47).

A influência de Beethoven está, indubitavelmente, também presente nas obras de Franck, muito embora tenha sido Bach o compositor que mais o inspirou na sua fase final de composição (HESTER, 2015: 7).

A maioria das obras de César Franck tem como característica transversal a utilização do tema cíclico. A génese deste método de composição remonta a Schubert, que foi o primeiro a introduzir o tema cíclico, ainda que de forma breve e subtil, na obra *Wanderer Fantasie* para piano e orquestra (GROUT & PALISCA, 2007: 611).

A Sonata para Violino e Piano foi composta em 1886. Nessa altura, Franck escreveu obras para diversas formações: as *Variações Sinfónicas* (1885) e a *Sinfonia em Ré Menor* (1887-88) para orquestra, *Psyché* (1886-1887), poema sinfónico para coro e orquestra, *Prélude, Aria et Final*, para piano solo e o *Quarteto de Cordas em Ré maior* (1889-90). No ano anterior terminou a ópera *Hulda* (1882-1885) e escreveu a *Danse Lente* para piano (NEWMARCH, 1910: 257-270).

César Franck destacou-se indiscutivelmente no universo da música de câmara. Gevaert, um dos intérpretes do seu *Quinteto com Piano* em Bruxelas, expressou o seu apreço ao compositor, afirmando: “Transformaste a música de câmara e impulsionaste uma nova direcção para nós!”¹⁹ (DAVIES, 1970: 232).

2.4. Contextualização da Sonata

Em 1858, César Franck prometera compor uma sonata para violino e piano para Cosima Wagner. Tal nunca chegou realmente a acontecer. Décadas mais tarde, no Verão de 1886, na cidade de Quincy, perto de Paris, Franck escreveu a Sonata para Violino e Piano, de forma bastante rápida e convicta, dedicando-a e oferecendo-a como presente de casamento a Eugène

¹⁹ Tradução da autora. “You have transformed chamber music and opened a new road for us!”

Ysaÿe. (DAVIES, 1970: 232). Quando o compositor ouviu o violinista Ysaÿe em 1877, ficou arrebatado pela sua técnica e expressividade.

A sonata foi interpretada em público no dia do casamento, que sucedeu em Setembro de 1886, pelo próprio Ysaÿe e por uma pianista convidada, Léontine Bordes-Pène. Em Dezembro desse ano e de forma oficial, a obra foi tocada pelos mesmos intérpretes no Museu Moderno de Pintura em Bruxelas. O concerto alongou-se, e, ao entardecer, visto a sala não dispor de luz artificial, com o chegar da escuridão, os músicos não tiveram alternativa para além de tocar a sonata de memória, segundo registos de Vincent d'Indy, que estava presente. Apesar das condições adversas, a prontidão e génio destes intérpretes permitiu que a obra fosse recebida “entusiasticamente pelo público” (JOST, 2013: IV).

No ano de 1887, o violoncelista Jules Delsart pediu a autorização de Franck para realizar uma transcrição da sonata para violoncelo e piano. O compositor aprovou-a, facto que concede maior notoriedade a esta transcrição do que a outras posteriores (JOST, 2013: III-IV). Esta transcrição manteve-se bastante próxima da obra original, pelo que Delsart apenas transpôs para a tessitura do violoncelo a parte de violino, modificando algumas passagens de modo a facilitar a execução técnica no violoncelo. Segundo Fauquet, Franck inspirou-se provavelmente na Sonata para Violino em Ré menor op. 75 de Camille Saint-Saens para escrever esta sonata para violino (FAUQUET, 1999: 638).

Vallas (1951: 198) afirmou que, com esta sonata, César Franck recebeu a aclamação e reconhecimento que sempre merecera. Os alunos e discípulos de Franck denominavam a obra de “cyclical sonata” (JOST, 2013: III).

2.5. Análise composicional da Sonata

Para a análise formal e harmónica desta sonata, foram consultadas as obras *Extended Program Notes for Thesis Violin Recital*, da autoria de P. Tulloch (2012); *César Franck - A New French Unity*, de N. Hester (2015) e *César Franck and His Circle*, de L. Davies (1970).

A partitura utilizada é a da *Sonate für Klavier und Violine A-dur (Fassung für Violoncello)* de César Franck (2013), com edição Urtext, da editora G. Henle Verlag. Esta é a versão transcrita para violoncelo.

I Andamento

Allegretto ben moderato

Neste andamento, o tema principal, de apenas oito notas, é apresentado pelo violoncelo no compasso 5, após a introdução do piano. Este tema contém o motivo cíclico de toda a sonata (DAVIES, 1970: 230), baseado na raiz cíclica, o intervalo de 3ª Maior (exemplo 47, cc. 1-6).



Exemplo 47: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. I Andamento (cc. 1-6)

A nível rítmico, o andamento respeita, na sua grande maioria, o mesmo padrão do tema cíclico, tanto no violoncelo como no piano, contribuindo para a estabilidade e linearidade melódica, comprovando também a natureza cíclica do andamento (exemplo 48, c. 11, c. 71, c. 106).



Exemplo 48: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. I Andamento (c. 11, c. 71, c. 106)

Curiosamente, a intenção de César Franck era que o primeiro andamento fosse interpretado lentamente, embora tendo posteriormente alterado a indicação de andamento (*Allegretto ben moderato*) ao ouvir a versão mais rápida proposta e tocada por Ysaÿe (DAVIES, 1970: 230). Embora escrito na forma sonata (DAVIES, 1970: 230), este primeiro andamento sugere uma introdução alargada e desenvolvida. O recurso a acordes de nona cria uma “atmosfera etérea”. A ligação dos temas utilizados é dada pelo recurso à técnica de construção cíclica. Por exemplo, no compasso 47, durante o desenvolvimento, o tema apresentado pelo violoncelo segue a raiz cíclica de 3ª Maior, sendo repetido pelo piano no compasso seguinte (exemplo 49, cc. 46-48).



Exemplo 49: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. I Andamento (cc. 46-48)

O tema cíclico 2 é dado pelo piano no compasso 31 (Exemplo 50, cc. 31-33), sendo posteriormente repetido, por exemplo, no compasso 61 (Exemplo 51, cc. 61-64).



Exemplo 50: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. I Andamento (cc. 31-33)

Durante a reexposição, no compasso 63, precedida por uma breve melodia no piano, é de novo apresentado o tema principal 1 (Exemplo 51, cc. 61-64).



Exemplo 51: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. I Andamento (cc. 61-64)

Durante este andamento, é por vezes utilizado o *canon* entre o violoncelo e o piano, como se verifica no exemplo 52, cc. 46-51.

Exemplo 52: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. I Andamento (cc. 46-51)

II Andamento

Allegro

À semelhança do anterior, também o segundo andamento é introduzido pelo piano e escrito na forma sonata (DAVIES, 1970: 230). Este constitui o andamento mais rápido de toda a sonata. O tema inicial é utilizado como motivo cíclico ao longo do andamento, que se desenvolve segundo a progressão de 3ª menor ascendente (exemplo 53, cc. 1-20).

Exemplo 53: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. II Andamento (cc. 1-20)

O segundo tema da exposição (exemplo 54, cc. 65-68) caracteriza-se por ser mais calmo que o anterior.



Exemplo 54: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. II Andamento (cc. 65-68)

O desenvolvimento deste andamento tira partido destes dois temas apresentados. Posteriormente, a coda é composta por um fragmento do segundo tema deste andamento, embora alterado a nível rítmico, mas mantendo o mesmo desenho melódico (exemplo 55, cc. 200-205).

Exemplo 55: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. II Andamento (cc. 200-205)

III Andamento

Recitativo quasi fantasia

À semelhança dos anteriores, este andamento também se inicia com uma breve introdução do piano que abre com o intervalo ascendente de 3ª, agora menor, a lembrar a raiz cíclica da obra (exemplo 56, cc. 1-4).



Exemplo 56: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. III Andamento (cc. 1-4)

As passagens iniciais no violoncelo podem ser consideradas cadências (HESTER, 2015: 20), dado o seu carácter improvisado, como o caso da frase que se inicia no compasso 4 (exemplo 57, cc. 1-9). Esta frase é repetida no compasso 25, transposta segundo o intervalo de 5ª perfeita ascendente (exemplo 58, cc. 22-31).

Exemplo 57: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. III Andamento (cc. 1-9)

22 Ben moderato

con fantasia
f largamente

dim.

27

poco stretto

rall.

restez

molto dim.

Exemplo 58: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. III Andamento (cc. 22-31)

Segundo Davies, as cadências utilizadas neste andamento têm uma certa inspiração barroca, embora a harmonia seja de concepção moderna (DAVIES, 2015: 230).

No compasso 59, é apresentado um tema que será utilizado várias vezes no quarto andamento (exemplo 59, cc. 59-61).

59

dolciss. espress.

tranquillo

tranquillo

Exemplo 59: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. III Andamento (cc. 59-61)

Tulloch considera este andamento como sendo um “Lied em três partes”: a primeira parte (*con fantasia*) desenvolve-se entre os compassos 1 e 52, a segunda entre os compassos 53 a 92, e a terceira do compasso 93 até ao final (TULLOCH, 2012: 5).

O material do compasso 17, *Molto lento*, é repetido no compasso 111, *Molto lento e mesto*, transposto segundo o intervalo de 5ª perfeita descendente (exemplo 60, cc. 17-19, cc. 111-113).

The image displays two musical staves. The left staff, labeled '17 Molto lento', shows a bass clef with a descending fifth interval (G4 to C4) and a treble clef with a corresponding chordal structure. The right staff, labeled '111 Molto lento e mesto', shows the same interval transposed down an octave (G3 to C3). Both staves include fingerings and articulation marks.

Exemplo 60: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. III Andamento (cc. 17-19, cc. 111-113)

IV Andamento

Allegretto poco mosso

O quarto e último andamento é descrito por Davies como “um belo rondó canónico” (DAVIES, 1970: 230), encontrando-se na forma A B A' C A'' D A. Desenvolve-se, assim, tendo como base estrutural princípios de imitação entre o piano e o violoncelo, que remontam ao estilo barroco de *canon* a duas vozes. Assim, o primeiro *canon* é apresentado entre o início do andamento e o compasso 36 (exemplo 61, cc. 1-5).

The image shows a musical score for measures 1-5. The tempo is 'Allegretto poco mosso'. The piano part is marked 'dolce cantabile' and features a canon with the cello part. The score includes fingerings and articulation marks.

Exemplo 61: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. IV Andamento (cc. 1-5)

Entre o compasso 51 e 63 é de novo apresentado um *canon*, desta vez introduzido pelo violoncelo (exemplo 62, cc. 51-55).



Exemplo 62: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. IV Andamento (cc. 51-55)

No compasso 78 o piano inicia um novo *canon*, que termina no compasso 98 (exemplo 63, cc. 78-80).



Exemplo 63: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. IV Andamento (cc. 78-80)

Outro exemplo de uso de canon dá-se no compasso 184, em que o piano introduz de novo o tema inicial, que se irá desenvolver até ao compasso 235 (exemplo 64, cc. 183-186).



Exemplo 64: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. IV Andamento (cc. 183-186)

A secção A deste andamento dura 36 compassos, sendo que, posteriormente, a secção B se desenvolve entre os compassos 38 e 51, utilizando motivos da segunda parte do terceiro andamento, como demonstra o exemplo 65.

Terceiro Andamento	
Quarto Andamento	

Exemplo 65: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. III & IV Andamentos

A secção A' apresenta-se até ao compasso 64, sendo que posteriormente surge a secção C, que termina no compasso 79, também utilizando motivos da segunda parte do terceiro andamento (exemplo 66, cc. 66-70).



Exemplo 66: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. IV Andamento (cc. 66-70)

De novo se apresenta a secção A'', entre os compassos 79 e 87, que recorre ao tema inicial da secção A. Posteriormente, é apresentada uma *codetta* entre os compassos 87 e 98, encontrando-se a secção D no compasso 99. Esta utiliza motivos da segunda e terceira parte do terceiro andamento, assim como motivos da secção A deste quarto andamento (exemplo 67).

<p>Quarto Andamento</p>	
<p>Terceiro Andamento</p>	

Exemplo 67: Sonata para violoncelo e piano, César Franck. III & IV Andamentos

Desta forma, é preponderante neste último andamento o uso recorrente do tema cíclico e de temas, embora transformados, de andamentos anteriores, o que comprova a natureza cíclica da obra e lhe confere unidade. Tulloch (2012: 7) refere ainda que “a natureza cíclica desta sonata culmina aqui, do mesmo modo que uma coda concluiria todo um andamento”²⁰. Por esta razão, o quarto andamento é denominado por H. Schneider de “*finale sonata*” (SCHNEIDER, 1991: 139).

Em síntese, apresentam-se as recorrências do tema cíclico inicial verificadas em cada um dos quatro andamentos que compõem a sonata:

I Andamento	
II Andamento	
III Andamento	
IV Andamento	

Tabela 3: Recorrências do tema cíclico - Sonata para Violoncelo e Piano de César Franck

²⁰ Tradução da autora. “The cyclic nature of the entire work culminates here, much in the way a coda would summarize a single movement”.

Note-se, tendo como referência a **Tabela 3**, como vários elementos que compõem cada um dos temas apresentam relações entre si. O tema do primeiro andamento obedece a uma linha de silhueta melódica específica (assinalada na imagem a azul), que é também verificada no tema principal do quarto andamento. O tema do segundo andamento desenvolve-se tendo como base a estrutura intervalar de 3ª menor (Lá-Dó, Si-Ré, Dó#-Mi-Sol), portanto filiado na raiz cíclica de 3ª, introduzida no primeiro andamento. Ainda, a terminação do tema indicado na tabela deste segundo andamento segue a mesma relação intervalar da terminação do tema do primeiro andamento (assinalado na imagem a preto). A relação intervalar de 3ª menor é verificada também na introdução do piano no terceiro andamento (Lá-Dó, Dó-Mib, Ré-Fá).

2.6. Análise Técnica e Interpretativa da Sonata

Os aspectos técnicos referidos seguem apenas um propósito de sugestão, tratando-se de um complemento ao trabalho e, portanto, sendo de natureza opcional para a execução de cada intérprete. A nível estrutural, segundo Tulloch, os primeiros três andamentos revelam uma certa “incerteza rítmica”, devido ao enfraquecimento do primeiro tempo e valorização do segundo e quarto tempos de compasso (TULLOCH, 2012: 6).

I Andamento

O mesmo autor, relativamente à introdução deste andamento, refere que a linha melódica realizada pelo piano soa como uma questão que é lançada, atribuindo um “carácter de irresolução” ao andamento, que é mantido mesmo após a entrada do violoncelo.

O tema inicial do violoncelo deve ser realizado de forma a continuar a linha melódica e harmónica iniciada pelo piano. Para tal, é aconselhável não utilizar uma grande quantidade de arco nas primeiras notas da frase, direccionando-a para o primeiro tempo do compasso 6 (exemplo 68, cc. 1-10).

Violoncello

Klavier

pp

molto dolce

Exemplo 68: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. I Andamento (cc. 1-10)

Visto o clímax da exposição se encontrar no compasso 31, toda a secção inicial, apesar da indicação *crescendo*, deve ser realizada de forma calma e no leque de dinâmica em *piano*. Assim, será súbita a chegada ao clímax, cujo *molto crescendo* deve ser realizado apenas três compassos antes. Para tal, é indicado para o efeito uma mudança na velocidade e quantidade de arco gasta pelo violoncelista (exemplo 69, cc. 26-33).

26

molto cresc.

molto rit.

ff

molto cresc.

molto rit.

ff

31

a tempo

a tempo, sempre forte e largamente

Exemplo 69: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. I Andamento (cc. 26-33)

II Andamento

Este andamento contém um carácter agitado, como traduz o ritmo galopante da frase na entrada do violoncelo, no compasso 14 (ver exemplo 53, página 50). Citando Tulloch (2012: 4), esta trata-se de uma “melodia turbulenta”.

O tema inicial apresentado pelo violoncelo no compasso 14. Por ser rápido e energético, a mão esquerda deve ser bem articulada e o arco na mão direita deve manter uma velocidade constante, de forma a não cortar a linha melódica, que irá terminar no compasso 23 (exemplo 70, cc. 13-15).



Exemplo 70: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. II Andamento (cc. 13-15)

No compasso 48 é explorada uma melodia mais lenta que o tema anterior. Esta deve, contudo, manter a direcção e energia musical, dado o carácter do andamento ser, no seu todo, agitado (exemplo 71, cc. 48-51).



Exemplo 71: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. II Andamento (cc. 48-51)

No compasso 95, é apresentada uma secção contrastante com a anterior, em *molto crescendo* e *fuocoso*. O compasso 115 inicia uma secção tecnicamente complexa para o violoncelista, que requer agilidade da mão esquerda (exemplo 72, cc. 112-115).



Exemplo 72: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. II Andamento (cc.112-115)

III Andamento

Como referido anteriormente, este andamento explora o carácter improvisado e livre no violoncelo. As duas secções iniciais resultam como cadências de um certo virtuosismo. A declamação inicial realizada pelo violoncelo no compasso 4 deve explorar a indicação de Franck, *con fantasia*. Toda a linha melódica converge para o compasso 10, devendo contudo tirar partido das indicações *molto diminuendo*, *poco stretto* e *rallentando* (exemplo 73, cc. 5-13).

Exemplo 73: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. III Andamento (cc.5-13)

A secção *Molto lento*, compasso 17, deve procurar um timbre obscuro e introspectivo (exemplo 74, cc. 17-21).



Exemplo 74: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. III Andamento (cc.17-21)

No compasso 32, o violoncelo inicia um acompanhamento à melodia mais estanke do piano, recorrendo a semicolcheias activas. Estas, apesar da passagem tecnicamente complexa, devem soar presentes mas não se sobrepondo ao piano (exemplo 75, cc. 32-37).

Exemplo 75: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. III Andamento (cc.32-37)

IV Andamento

Segundo Tulloch, os três primeiros andamentos procuram uma resolução, visto conterem secções compostas pelo encadeamento de suspensões e de falsas conclusões. Em oposição, este quarto andamento é conclusivo, trazendo resposta aos andamentos anteriores. A melodia principal deste caracteriza-se pela sua “solidez e calma”, segundo o mesmo autor (TULLOCH, 2012: 8).

Ao iniciar-se com a estrutura canónica entre o piano e o violoncelo, é necessário que o segundo instrumento resulte da imitação exacta do primeiro. Para tal, a fusão entre os dois intérpretes é o trabalho mais importante, visto a utilização de *canon* ser uma característica

transversal a todo o andamento. No compasso 36 é apresentada uma passagem que deve ser executada pelo violoncelista de forma leve e delicada, demonstrando facilidade técnica. A mão esquerda deve permanecer calma e livre (exemplo 76, cc. 36-40).

Exemplo 76: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. IV Andamento (cc.36-40)

Na chegada ao clímax, é necessária afinação exacta, precisão e rapidez na chegada à nota aguda que deve permanecer sustida e com qualidade sonora (exemplo 77, cc. 144-149).

Exemplo 77: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. IV Andamento (cc.144-149)

Na reexposição, o tema inicial apresenta-se desta vez com a indicação *molto dolce* (exemplo 78, cc. 185-186), e não somente *dolce* como no início do andamento. Assim, o contraste deve ser evidenciado através de uma exploração da sonoridade em *piano*, o que deverá resultar num timbre distinto do anterior.



Exemplo 78: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. IV Andamento (cc.185-186)

A secção da reexposição permanece dentro do leque de dinâmicas *piano* e *pianíssimo*, verificando-se apenas o início de um *crescendo* no compasso 205. No compasso 222 a dinâmica alcança já o *fortíssimo*, mantendo-se até ao final, criando o efeito conclusivo e brilhante desejado. A energia durante toda esta secção deve ser mantida entre o violoncelo e o piano, criando sensação de tensão que é resolvida no último compasso (exemplo 79, cc. 238-242).



Exemplo 79: Sonata para Violoncelo e Piano, César Franck. IV Andamento (cc.238-242)

Em suma, a sonata de César Franck é claramente uma obra de construção cíclica, em que os motivos se transformam e interligam respeitando uma natureza generativa entre si. No primeiro andamento é apresentada a raiz cíclica, no piano, dada pelo intervalo de 3ª Maior/menor, e posteriormente o tema cíclico efectuado pelo violoncelo. O segundo andamento segue o mesmo princípio. O terceiro andamento é, por sua vez, introduzido pelo piano, assim como o último andamento, ambos apresentando o tema principal filiado na raiz cíclica de 3ª. O primeiro e segundo andamentos encontram-se na forma sonata, seguidos pelo terceiro andamento, de carácter recitativo e fantasioso, pelo que a obra conclui com o quarto andamento, em jeito de epílogo. Esta sonata trata-se, pois, de uma sólida e inovadora obra de referência no âmbito da música de câmara.

CAPÍTULO 3. A RELAÇÃO ENTRE AS DUAS SONATAS

3.1. Análise comparativa entre as duas sonatas

Esta análise comparativa pode ser iniciada referindo quais as principais diferenças entre as duas sonatas. A primeira consta do facto de estas terem sido escritas em fases distintas da vida e da produção musical de cada um dos compositores. Em 1886, com 63 anos de idade, César Franck encontrava-se num período de amadurecimento musical, enquanto Luís de Freitas Branco, aos 23 anos, procurava ainda a sua identidade estilística. Outro factor que distingue estas duas obras é a estética que imperava na época específica aquando da sua composição. Assim, César Franck escreveu segundo os princípios da tonalidade, em pleno Romantismo Tardio, embora a sua obra denotasse traços, como a escrita modal ou os ambientes de suspensão harmónica, que remontam ao impressionismo musical, movimento que viria a estabelecer-se mais tarde. Por outro lado, Luís de Freitas Branco criou a sua sonata na 1ª metade do século XX, época em que na Europa a corrente modernista já se encontrava amplamente afirmada e difundida e onde os efeitos do impressionismo francês eram já bastante evidentes. Contudo, ambos os compositores utilizam uma escrita que remete para universos fantásticos e reflexivos.

O grande ponto de encontro entre as duas obras é a sua construção cíclica. Ambas utilizam uma raiz que percorre toda a obra assumindo o papel de fio condutor. Freitas Branco inspirou-se nesta técnica de composição musical relativamente à qual César Franck é considerado precursor. O compositor português recorre ao intervalo de 2ª Maior como raiz cíclica na sua sonata e César Franck utiliza o intervalo de 3ª Maior/menor. Ainda no que diz respeito à forma e estrutura da obra, é de salientar também a influência “franckista” na sonata de Freitas Branco, que se verifica, por exemplo, através da utilização da forma-sonata e ainda da exploração de melodias longas e de carácter lírico. Luís de Freitas Branco destacou-se por explorar o estilo neoclássico, recorrendo a aspectos praticados na música do passado, como a utilização do baixo *ostinato* ou o uso de modos antigos. César Franck utilizou ainda cadências harmónicas que se baseiam em estruturas que remontam às de J. S. Bach.

Luís de Freitas Branco demonstra um domínio técnico notável da escrita para violoncelo, apesar de ter contactado com poucos violoncelistas, de acordo com a informação existente. O

conhecimento destas possibilidades técnicas verifica-se, por exemplo, no uso correcto de arcadas e ligaduras para o resultado sonoro pretendido, ou melodias de execução técnica apropriada para o intérprete. A nível rítmico, na sonata de Luís de Freitas Branco é explorada de forma flexível a dualidade entre o efeito de tensão e o de distensão ou relaxamento, tirando partido de elementos rítmicos contrastantes, como as tercinas para conferir estabilidade, e as semicolcheias e pausas de semicolcheia que remetem para uma atmosfera agitada, como se verifica no primeiro andamento da sonata.

Ambas as sonatas tiram partido do piano enquanto elemento unificador do discurso, pois este introduz novos temas, ou repete os já introduzidos. Outro elemento que as aproxima é a possibilidade de liberdade interpretativa que ambas proporcionam ao intérprete, visto que este poderá escolher, por exemplo, quando efectuar *glissandi* em certas melodias. Tal como já referido anteriormente, o principal elemento comum entre a *Sonata para Violino e Piano* de César Franck e a *Sonata para Violoncelo e Piano* de Luís de Freitas Branco é a utilização de uma construção que segue os princípios da forma cíclica. Deste modo, as duas obras utilizam comumente o quarto andamento para, além de introduzir temas novos, reunir os já apresentados nos três andamentos anteriores, comprovando assim a natureza unificadora e conclusiva que o último andamento simboliza para cada uma das sonatas.

A tabela que se segue contempla os dados relativos às duas sonatas. Esta consiste, assim, numa análise em tópicos, dividida por andamentos, que qualifica cada um em particular relativamente ao seu carácter, estrutura, características rítmicas e aspectos técnicos.

I Andamento		
	Luís de Freitas Branco	César Franck
<u>Carácter</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Melódico, contraste entre serenidade e agitação - Atmosfera suspensa e sentimental - Vários ambientes, criados pela gama de dinâmicas variadas - Final inconclusivo 	<ul style="list-style-type: none"> - Melódico, sereno, deambulante - Ambiente etéreo, linhas melódicas densas e longas - Dinâmica base é o <i>piano</i>

<u>Forma</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Canção-sonata - Três temas - Recurso a diálogos entre o violoncelo e o piano 	<ul style="list-style-type: none"> - Sonata - Dois temas - Recurso ao <i>canon</i> e a diálogos
<u>Tempo</u>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Moderato; Moderatamente animato</i> - Padrão rítmico enquanto impulsor de continuidade melódica - Ritmo variável conforme as secções do andamento 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Allegretto ben moderato</i> - Padrão rítmico inicial repetido ao longo do andamento - Ritmo maioritariamente não variável ao longo do andamento
<u>Aspectos técnicos</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Andamento virtuoso e tecnicamente exigente para a mão esquerda do violoncelista, principalmente na secção final - Mão direita requer controlo das longas linhas melódicas - Mudanças de posição mais largas 	<ul style="list-style-type: none"> - Andamento exigente principalmente para o controlo sonoro da mão direita - Criação de frases longas no arco da mão direita - Maleabilidade da mão esquerda para criar ligação entre as notas dentro da linha melódica

II Andamento

	Luís de Freitas Branco	César Franck
<u>Carácter</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Contrastante (rápido/lento) - Maioritariamente agitado devido ao tempo rápido e à existência das várias mudanças de carácter 	<ul style="list-style-type: none"> - Maioritariamente agitado, inquieto, embora também contrastante (rápido/lento) - Sensação de avanço e recuo - Ambientes calmos/serenos
<u>Forma</u>	<ul style="list-style-type: none"> - A B A' B' A B'' A' - Dois temas (retirados do motivo cíclico 1 e 3 do I Andamento) 	<ul style="list-style-type: none"> - Sonata - Dois temas

<u>Tempo</u>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Molto vivo – Più lento – Più animato – Moderato – Molto vivo – Più lento – Più animato</i> - Andamento agitado 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Allegro – Quasi lento – Allegro – Poco più lento – Quasi presto</i> - Andamento agitado
<u>Aspectos técnicos</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Elevada densidade sonora no piano - Tecnicamente mais complexo para a mão direita do violoncelista, dada a rapidez de algumas secções - Andamento exigente devido à necessidade de controlo das várias mudanças de tempo, por vezes bruscas 	<ul style="list-style-type: none"> - Elevada densidade sonora no piano - Várias passagens na mão esquerda são exigentes para afinação e requerem rapidez técnica - O arco alterna entre movimentos curtos nas partes rápidas e movimentos longos nas melodias

III Andamento

	Luís de Freitas Branco	César Franck
<u>Carácter</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Sereno - Alusão a paisagens planas, de carácter meditativo e reflexivo - Melodia declamada para o violoncelo - Violoncelo enquanto instrumento solista - Melodias bastante longas - Final calmo e subtil 	<ul style="list-style-type: none"> - Andamento de carácter nobre e declamado para o violoncelo - Carácter improvisado (indicação <i>con fantasia</i>) - Alterna entre o calmo e o agitado em certas passagens - Violoncelo desempenha papel de acompanhador nas melodias solo do piano - Melodias bastante longas - Final calmo e subtil

<u>Forma</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Prelúdio de construção livre e “unitemático” - Dois temas 	<ul style="list-style-type: none"> - Forma livre - Utilização de “cadências” melódicas no violoncelo - Três temas
<u>Tempo</u>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Molto moderato – Meno lento</i> - Andamento de duração breve 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Ben moderato</i> - Andamento mais longo que o de Freitas Branco
<u>Aspectos técnicos</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Tecnicamente exigente para a mão direita (controlo da qualidade e sustentação sonora) 	<ul style="list-style-type: none"> - Tecnicamente exigente para a mão esquerda, afinação das melodias

IV Andamento

	Luís de Freitas Branco	César Franck
<u>Carácter</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Agitado, deambulante, revoltoso - Contrastante (rápido/lento), exploração de distintos ambientes - Secções lentas são distantes e introspectivas - Secções declamadas, de intensidade expressiva 	<ul style="list-style-type: none"> - Tema principal tem direcção melódica, embora não agitado nem demasiado sereno - Andamento contrastante (ambiente sereno/ambiente de maior intensidade expressiva, revoltoso) - Segue os princípios da imitação, o que concebe encadeamento frásico e cria uma melodia memorável
<u>Forma</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Sonata - Seis temas 	<ul style="list-style-type: none"> - Rondó em <i>canon</i> (A B A' C A'' D A) - Três temas
<u>Tempo</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Bastantes mudanças de andamento - Ritmos variados, que impulsionam direcção melódica e criam sensação de avanço e recuo 	<ul style="list-style-type: none"> - Andamento constante: <i>Allegretto poco mosso</i>

<u>Aspectos técnicos</u>	<ul style="list-style-type: none"> - Coordenação e balanço nas mudanças de andamento - Controlo e coordenação do arco na mão direita nas passagens de ritmos curtos e complexos (alternância de cordas) - Tempo e carácter devem ser mantidos nas secções agitadas sem descorar o ritmo - Passagens técnicas complexas em acordes 	<ul style="list-style-type: none"> - Complexidade dos agudos na corda Lá (momentos de clímax e passagens mais rápidas) - Criação de linearidade melódica da mão direita, que deve imitar o piano - Respeito pelas variações de dinâmicas (mão direita) - Capacidade de manter o diálogo e a energia com o piano até ao fim do andamento
--------------------------	---	---

Tabela 4: Tabela comparativa entre as duas sonatas

3.2. Análise das entrevistas aos violoncelistas que interpretaram a obra

Para um melhor estudo e compreensão da sonata de Luís de Freitas Branco, foram realizadas várias entrevistas a violoncelistas portugueses e estrangeiros com intuito de conhecer as suas abordagens pessoais em relação à obra. Nesse sentido, foram colocadas questões relacionadas com a relevância da sonata no repertório para violoncelo em Portugal e no estrangeiro, com as influências de César Franck na sua composição, com a análise técnica da obra e com as motivações que levaram cada um dos violoncelistas a incluírem a obra no seu repertório. Na actualidade, perceber esse conhecimento é essencial, pois, como refere João Maria de Freitas Branco (2006), “ [...] a multiplicação de leituras é factor de extraordinária relevância numa sociedade tecnológica de consumo.” Desta forma, serão seguidamente analisadas as respostas recebidas.

- **Questão 1** – Na sua opinião, esta obra pode ser considerada um marco no repertório da música portuguesa para violoncelo?

Todos os intérpretes entrevistados consideram que a obra é um marco no repertório para violoncelo. Maria José Falcão afirma que esta é uma obra “incontornável do repertório violoncelista português e de Música de Câmara”.

- **Questão 2** – No caso de a resposta ser afirmativa, explique quais as razões que o(a) levam a produzir essa afirmação.

Os intérpretes referiram vários aspectos que justificam a importância da sonata no repertório da música portuguesa para violoncelo. Entre estes, destaca-se o amadurecimento musical de Luís de Freitas Branco, que, apesar de jovem, procurava já as suas linhas de pensamento estético. Outro factor é a ida de Luís de Freitas Branco para o estrangeiro, facto que lhe permitiu o contacto com as grandes tendências musicais europeias da época. Jed Barahal salienta a característica de esta sonata fugir ao “padrão de música de salão e/ou de virtuosismo.” Na verdade, as melodias utilizadas em grande parte desta sonata são, tal como o violoncelista Marco Pereira afirmou, “tão simples mas ao mesmo tempo tão belas”.

Filipe Quaresma afirma que esta obra tem para ele “um lugar na história do repertório do início do século XX, ao lado de outras grandes obras.” Ainda segundo Maria José Falcão, “é uma obra empolgante para o intérprete e muito apreciada pelo ouvinte.”

Paulo Gaio Lima refere ainda que esta sonata apresenta “variedade de estados d’alma”, assim como não se rende ao “lusitanismo forçado” que muitos compositores utilizavam em Portugal nesta 1ª metade do século XX.

Bruno Borralhinho salienta que se tivesse de escolher a obra mais marcante para violoncelo no universo da música portuguesa, escolheria a Sonata de Luís de Freitas Branco, descrevendo-a como uma obra com “solidez na estrutura”, “harmonização rica” e “exigência técnica”, por vezes injustamente menos tocada do que outras obras de compositores mais conhecidos.

- **Questão 3** – Como caracterizaria a influência de César Franck na Sonata para Violoncelo e Piano de Luís de Freitas Branco?

Todos os instrumentistas concordaram que Luís de Freitas Branco foi muito inspirado por César Franck. Contudo, as opiniões variam quanto à intensidade desta influência.

Curiosamente, Bruno Borralhinho referiu que é impossível ter a certeza se esta obra se inspirou realmente em princípios de composição de César Franck, apesar de coincidir com um período em que Freitas Branco estudou em França e contactou com a “escola franckista”. O violoncelista salienta ainda que é preciso não esquecer que, dada a tenra idade de formação do compositor, este estava ainda a estabelecer o “estilo próprio”, bebendo assim influências exteriores, como é até “pedagogicamente aconselhável”.

Fernando Costa e Filipe Quaresma afirmaram que as duas obras, Sonata para Violoncelo e Piano de Luís de Freitas Branco e Sonata para Violoncelo e Piano de César Franck, têm reflexos impressionistas. Todos os entrevistados concluíram que a ligação entre os dois instrumentos (violoncelo e piano) se encontra num estado de simbiose e igualdade, o que permite, segundo Clélia Vital, alcançar um completo “arrebatamento” emotivo. Marco Pereira relembra ainda que a Sonata para Violino e Piano de César Franck foi transcrita também para outros instrumentos que não apenas o violoncelo. As suas melodias simples, tal como as da Sonata para Violoncelo e Piano de Luís de Freitas Branco, criam comumente na sua opinião “a sensação de melodia que apetece ser cantada”.

Segundo Clélia Vital e Fernando Costa, são visíveis pontos de contacto com outros compositores ao nível da linguagem harmónica, como Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Debussy e Ravel, que se expressam pela riqueza no timbre e uso dos recursos tonais.

Uma característica fulcral e comum é a utilização da construção cíclica. Segundo Maria José Falcão, é bastante expectável na obra de Freitas Branco a influência de César Franck a nível do tema cíclico, visto o seu mestre belga Désire Pâque ter sido aluno do próprio César Franck. Particularmente para Paulo Gaio Lima, esta sonata também bebe inspiração “franckista” no carácter de “improvisação e na elasticidade dos tempos”. Refere ainda que, tal como acontece na Sonata para Violoncelo e Piano de César Franck, é um desafio rigoroso alcançar o “equilíbrio sonoro com o piano”.

Contudo, é importante salientar ainda a nota de Maria José Falcão, que considera que, apesar desta ligação, “a personalidade de Freitas Branco sobrepõe-se a essas influências.”

- **Questão 4** – Que características atribui a cada andamento da sonata relativamente a nível técnico e performativo exigido ao violoncelista?

Todos os entrevistados foram unânimes em destacar a necessidade fundamental de intenso trabalho de música de câmara, entre o violoncelista e o pianista, para conseguir tratar os timbres e a harmonia com o resultado desejado. A maioria dos violoncelistas defendeu que esta sonata exige grande capacidade técnica ao intérprete, tanto nos andamentos lentos como nos rápidos.

A maioria dos violoncelistas retractaram a obra detalhadamente ao nível de cada andamento, como havia sido sugerido.

No primeiro andamento, os intérpretes consideram existir um ambiente musical que explora “agitação e tensão”, que se verifica principalmente no movimento sincopado do piano e nas pausas curtas do violoncelo, ainda com progressões harmónicas pouco comuns. Segundo Clélia Vital, são importantes as dinâmicas *diminuendo* e *crescendo* nas partes de ambos os instrumentos, que conferem então a sensação de avanço e recuo melódico e rítmico. Jed Barahal separa a parte técnica da expressiva. A primeira exige, para o violoncelista, saltos difíceis na exposição (Jed prefere executá-los em duas cordas, quando possível), intervalos e escrita nem sempre confortáveis, mas que devem soar igualmente brilhantes. A nível expressivo, o 2º tema requer atenção para criação de longas frases melódicas. Curiosamente, para Filipe Quaresma, este primeiro andamento constitui uma parte mais serena, que exige

tecnicamente uma boa construção do tema principal, “ao nível do som, vibrato e legato.” Paulo Gaio Lima adverte para o cuidado e balanço que deve existir entre a liberdade de expressão e a exactidão rítmica.

No que se refere ao segundo andamento, a maioria dos violoncelistas concordam que o tema deve soar fluido e livre e que este apresenta ambientes diversos. Para Clélia Vital, o andamento pode ser comparado a um rio. Para Fernando Costa é importante cumprir o rigor rítmico, uma vez que, para o violoncelista, o andamento é “um scherzo com um padrão rítmico bem definido”. Segundo Filipe Quaresma, a dualidade vivo/calmo deve explorar um carácter improvisado na interpretação do andamento. Tecnicamente, este andamento apresenta acordes e intervalos exigentes para a afinação. Segundo Jed Barahal, é um desafio para os intérpretes manter o controlo das mudanças radicais de tempo. Ainda no que toca ao ritmo, segundo Maria Falcão, é necessária uma boa articulação nas colcheias para respeitar o carácter rítmico e virtuoso. Para Marco Pereira, a energia do segundo andamento não se apresenta tão complexa na transmissão de simplicidade e facilidade como no caso do primeiro e terceiro (andamentos lentos), mas o violoncelista denota neste um certo tom “oriental”.

Todos os intérpretes consideram que o terceiro andamento privilegia a expressão. Este é, pois, um andamento mais estático, comparativamente aos anteriores. Fernando Costa descreve-o como tendo uma “atmosfera sonhadora e distante”. Para obter este efeito, é necessário um controlo rigoroso da mão direita no arco, tal como defendem Filipe Quaresma e Jed Barahal, dada a importância da qualidade do colorido sonoro. Clélia Vital considera essencial o balanço no controlo das dinâmicas, visto a intensidade sonora estar relacionada com a intensidade dada no clímax, desenvolvendo-se nessa base a gestão sonora. Para a violoncelista, a partir do Mi agudo na quarta linha inicia-se um diminuendo gradual até ao fim. As harmonias existentes neste andamento relembram Wagner a Maria Falcão. Para a violoncelista, este é o mais “belo e profundo” andamento da sonata, e desta forma esta reteve a frase do seu professor Paul Tortelier, “a música não é exclusivamente feita de notas”.²¹

Por fim, o quarto andamento vive de contrastes entre secções rápidas e outras mais lentas e melódicas. A nível da edição da partitura, Jed Barahal considera que “a marcação de metrónomo (semínima=48) no 1º Animado é certamente um erro. Mais lógico seria 84”. Na perspectiva de Maria Falcão, este andamento é exigente na transmissão de continuidade discursiva, devido às constantes mudanças de tempo. Para Marco Pereira, o último andamento é “o momento da ‘loucura’ do compositor”, com “momentos de melodias [...] à la

²¹ Tradução da autora. “la musique ce n'est pas seulement faire les notes”.

Rachmaninov, longas, poderosas”. Na perspectiva de Clélia Vital, este andamento requer domínio técnico principalmente em passagens virtuosas que exploram, a uma velocidade avançada, terceiras e oitavas em cordas dobradas no violoncelo.

Bruno Borralhinho admite que esta sonata apresenta as suas dificuldades, embora não se possa reduzir o conceito de virtuosismo aos andamentos rápidos. Os lentos, segundo o mesmo, exigem igual “destreza”, e reside nestes, por vezes, a “mensagem mais profunda”.

De um ponto de vista geral, Jed Barahal considera a sonata densa e “extenuante”, obra em que o violoncelo quase sempre luta contra a grande massa de som produzida pelo piano, exigindo ao violoncelista elevada “capacidade de produção sonora”.

- **Questão 5** – Considera esta obra relevante para o universo do repertório de violoncelo, em geral?

Todos os violoncelistas responderam assertivamente.

- **Questão 6** – No caso de a resposta ser afirmativa, explique quais as razões que o(a) levam a produzir essa afirmação.

A maioria dos intérpretes concordou que a Sonata para Violoncelo e Piano possui um estilo característico identificável, apesar da aliança com a escola de César Franck. Esta obra apresenta também passagens virtuosísticas para ambos os instrumentos.

É uma das obras portuguesas mais tocadas para esta combinação, embora não verdadeiramente conhecida pelo público em geral, segundo Clélia Vital. Paulo Gaio Lima afirmou que esta obra deveria ser “obrigatória” para todos os violoncelistas portugueses. Este referiu também que a obra não encontrou o interesse merecido por parte de outros músicos estrangeiros, que interpretam esta sonata somente aquando de propostas para concerto. O violoncelista reconhece que esta é uma forma recorrente de tratar a maioria das obras, e que muitas das vezes estas tornam-se famosas devido aos intérpretes que a elas ficam relacionadas, como as obras de Frank Bridge tocadas por Benjamin Britten.

Filipe Quaresma afirma que esta obra é repleta de harmonias, cores, paisagens. Esta característica verifica-se também na grande maioria das obras de Luís de Freitas Branco.

A maioria dos violoncelistas referiu o apreço do público ao escutar a obra. Particularmente, Jed Barahal destacou o sucesso com que esta foi recebida no Brasil e nos Estados Unidos, que

segundo ele, deve muito à “qualidade da escrita musical” de Freitas Branco. Bruno Borralhinho defendeu que a sonata deveria ser mais tocada no estrangeiro. Ele mesmo tenta contrariar este desconhecimento, tocando a obra em alguns concertos, como no caso do Recital Final de Licenciatura em Berlim, na mesma Universidade onde Freitas Branco estudou, ou gravando a obra.²²

Borralhinho espera que esta possa inserir-se no universo das peças mais tocadas para violoncelo, embora não faça parte do “grupo restrito” de um Brahms ou Beethoven. Para tal, é preciso que mais violoncelistas conheçam a obra e haja assim a sua divulgação em outros países.

Ainda Marco Pereira, a quem outros intérpretes pediram já a partitura da sonata para a poderem conhecer e explorar, afirma que, caso esta sonata fosse editada numa “editora de renome internacional”, estaria decerto ao lado das grandes obras de câmara para violoncelo.

Com base nos relatos apresentados anteriormente, é efectivamente compreensível a afirmação de Clélia Vital: “só o desconhecimento desta obra poderá levar a que os intérpretes, em geral, não a executem”.

- **Questão 7** – Quais os motivos que o(a) levaram a estudar a Sonata para Violoncelo e Piano de Luís de Freitas Branco?

As motivações são variadas, desde o interesse pessoal a propostas e convites para gravação ou concertos. Assim, no caso de Fernando Costa, esta obra foi inserida no seu Recital de Mestrado, com o tema “*Impressionism, the appeal to the senses*”. Jed Barahal conheceu a obra através da violoncelista Madalena Sá e Costa, que lhe forneceu uma cópia da partitura. Mais tarde, o ex-Director da Delegação de Cultura do Norte, Rui Fernandes, sugeriu que ele, juntamente com a pianista Christina Margotto, fizessem “uma proposta de apoio para gravação de um CD com obras portuguesas para violoncelo”, o que aconteceu em 2007, e nesse CD foi incluída a sonata de Freitas Branco. Maria José Falcão começou a tocar esta obra por motivação e gosto pessoal, levando-a a interpretar a sonata em Portugal, Espanha e Suíça. O mesmo se sucedeu com Bruno Borralhinho, e também com Marco Pereira, que

²² FREITAS BRANCO, L. *Sonata para Violoncelo e Piano*. In: *Página Esquecida*.

Portugiesische Musik für Violoncello und Klavier. (CD). B. Borralhinho & L. Tender. Dreyer Gaido, 2009.

sentiu vontade de “divulgar” a obra no estrangeiro. Clélia Vital desenvolveu também bastante apreço por esta sonata, defendendo que lhe abriu o campo exploratório de obras portuguesas para violoncelo, de compositores como Joly Braga Santos, Frederico de Freitas ou Fernando Lopes-Graça. A violoncelista afirma “ [esta sonata] é um imperativo, sendo a primeira obra de vulto para este instrumento na literatura existente até à data”. Para Paulo Gaio Lima, o motivo impulsionador para a sua descoberta da obra foi o facto de se encontrar editada e acessível para estudo, assim como o de existirem gravações. No caso de Filipe Quaresma, para além de se tratar de uma das suas obras de referência, recebeu um convite do pianista António Rosado para gravarem em conjunto um CD com as duas sonatas estudadas neste trabalho.

CONCLUSÃO

É, na verdade, facilmente reconhecida a natureza modernista na obra de Luís de Freitas Branco, o que resultou numa música subtilmente agradável, proporcionando uma visão inovadora para a música em Portugal, tanto no universo da música de câmara, como no sinfónico, e, neste caso, do violoncelo em particular. Para a criação destas obras, a criatividade e expressão estética aliaram-se a influências específicas exteriores, destacando-se a do compositor César Franck, e, particularmente na Sonata para Violoncelo e Piano de Luís de Freitas Branco, a utilização da construção cíclica. A análise composicional e interpretativa realizada a esta obra permitiu concluir que, apesar de o compositor a ter escrito com a idade de apenas 23 anos, esta revela traços de um amadurecimento musical que almeja descobrir a sua linha de coerência estética, mais tarde encontrada e estabilizada. Aquando da sua formação académica, Freitas Branco encontrou também influência em outros compositores, como Debussy e Ravel. O seu mestre Désire Pâque foi bastante importante, principalmente no que toca à descoberta da liberdade e novidade musical, com a exploração do universo modernista e do cromático. Porém, relativamente a todas estas influências, poderá permanecer decerto uma margem de flexibilidade e relatividade, variável segundo o juízo de cada intérprete e ouvinte.

A investigação que este trabalho estabelece é assim entendida como fundamental para a performance do violoncelista, tornando-a indubitavelmente mais rica. Tendo em conta as entrevistas efectuadas, foi possível perceber o quanto esta sonata é, efectivamente, apreciada no universo das obras para violoncelo. Deste modo, a nível qualitativo, a sonata de Freitas Branco pode efectivamente equiparar-se a outras obras nacionais e internacionais do repertório violoncelístico. Contudo, apesar das mais de três dezenas de apresentações públicas, incluindo as gravações efectuadas, continua ainda a escassear a sua atenção no universo musical. Neste sentido, é de referir a intemporalidade da afirmação de João de Freitas Branco: “o público português não se apercebeu ainda completamente do que significa a produção de Luís de Freitas Branco, o compositor, nem do valor de obras como os Madrigais Camonianos ou a 4ª Sinfonia” (FREITAS BRANCO, 2005: 298).

Relativamente à Sonata para Violino e Piano de César Franck, esta é efectivamente um marco para o universo da música de câmara, assim como, também, um exemplo pleno da principal característica de César Franck, a utilização da construção cíclica.

Desta forma, os pontos fortes desta dissertação são a realização da análise comparativa detalhada, que promoveu a averiguação de aspectos comuns como o uso da construção cíclica, uso das formas clássicas, especificamente da forma-sonata, domínio da expressão lírica e declamada do violino e do violoncelo.

A realização desta dissertação, no âmbito do meu Mestrado em Interpretação Artística, trouxe uma visão gratificante e esclarecedora relativamente ao estudo das duas sonatas, no panorama analítico, que se espelha decerto no campo performativo. Tenho, pois, esperança que outros intérpretes possam aceder com facilidade e interesse às informações aqui apresentadas, e que esta dissertação seja uma porta aberta para a prática da música nacional em contexto de concerto, em Portugal e no estrangeiro. Que esta represente também uma pista e uma base encaminhadora para pesquisas futuras na comunidade musical relacionadas com a música de câmara de Freitas Branco, incluindo outros géneros musicais de sua autoria, assim como incentivo para futuras comparações entre a música deste e a de outros compositores estrangeiros. A Sonata para Violoncelo e Piano de Luís de Freitas Branco complementa e expande, indubitavelmente, o repertório musical violoncelístico.

Bibliografia

- AZEVEDO, S. *et al.* (2010). *Fernando Lopes Graça*. Porto: Edições Atelier de Composição.
- BORBA, T. & LOPES-GRAÇA, F. (2ª edição, 1996). *Dicionário de Música*. Lisboa: Edições Cosmos.
- BRITO, C. & CYMBRON, L. (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- CASCUDO, T. (1998). “A música instrumental de José Vianna da Motta”. CASCUDO, T. & TRINDADE H. (eds.), *José Vianna da Motta, cinquenta anos depois*. Lisboa: IPM Museu da Música.
- CYMBRON, L. (2015). “A Música em Portugal no século XIX: Uma Panorâmica”. COSTA, J. (org.), *Olhares sobre a História da Música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História, pp. 201-206.
- DAVIES, L. (1970). *César Franck and His Circle*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- DELGADO A., TELLES A. & MENDES N. (2007). *Luís de Freitas Branco*. Lisboa: Editorial Caminho.
- DEMUTH, Norman (1949). *César Franck*. New York: Philosophical Library.
- DONNELLON, Déirdre (2006). “French Music Since Berlioz: Issues and Debates”, in *French Music Since Berlioz*. Farnham: Ashgate Publishing, Ltd.
- FAUQUET, Joël-Marie (1991). *César Franck*. Paris: Fayard.
- FREITAS BRANCO, J. (2005). *História da Música Portuguesa*. 4ª edição. Lisboa: Publicações Europa-América.
- GAMMA, Lorenz (2005). *The Sonata by César Franck: A Critical Edition for Violinists*. Los Angeles: University of California.
- GRIFFITHS, P. (2007). *História Concisa da Música Ocidental*. Lisboa: Editorial Bizâncio.
- GROUT, D. & PALISCA C. (2007). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.
- HESTER, N. (2015). *César Franck – A New French Unity*. New York, Master of Arts by Research.
- INDY, Vincent D’ (1922). *César Franck. A translation from the French of Vincent d'Indy*. London: John Lane.
- JOST, P. (2013). “Preface”, in FRANCK, César. *Sonate fur Klavier und Violine A-dur*. G. Henle Verlag, Urtext edition, pp. III-IV
- MANTEL, G. (1995). *Cello Technique. Principles & Forms of Movement*. Bloomington: Indiana University Press.
- MATTHEWS, M. & THOMPSON, W. (2002). *The Encyclopedia of Music. Instruments of the orchestra and the great composers*. London: Hermes House.

- MOREIRA, V. (2014). *De Luís de Freitas Branco a Alexandre Delgado: uma linhagem de compositores que marcou a escrita musical do século vinte em Portugal*. Tese de Mestrado. Instituto Politécnico de Castelo Branco.
- MICHELS, U. (2003). *Atlas de Música I – Parte sistemática. Parte histórica (dos primórdios ao Renascimento)*. Lisboa: Gradiva.
- MICHELS, U. (2007). *Atlas de Música II – Do Barroco à Actualidade*. Lisboa: Gradiva.
- NERY, R. & CASTRO, P. (1999). *História da Música Portuguesa*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- PINTO, A. (1913). *Luís de Freitas Branco, in Horas d'Arte (Palestras sobre Música)*. Livraria Ferin.
- PLATZER, F. (2009). *Compêndio de Música*. Lisboa: Edições 70, Lda.
- SERRÃO, A. (2006). *Repertório para violoncelo em Portugal nos séculos XX e XXI: uma abordagem preliminar*. Dissertação de Mestrado em Ensino de Música, Universidade Lusíada de Lisboa.
- SCHNEIDER, Herbert (1991). *Analyse der Violinsonate A-Dur von C. Franck*. Revue Belge de Musicologie 45.
- STOVE, Robert J. (2011). *César Franck, his life and times*. U.S.A: Scarecrow Press.
- TULLOCH, P. (2012). *Extended Program Notes for Thesis Violin Recital*. Florida International University, FIU Electronic Theses and Dissertations.
- VALLAS, Léon (1951). *César Franck*. London: Harrap.

Webgrafia

- DELGADO, Alexandre. *Luís de Freitas Branco*. Centro Virtual Camões.
<http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/luis-de-freitas-branco.html>
 Acedido em 20.11.2015
- FERNANDES, Henrique (2016). *Panorama musical em Portugal até ao século XX*.
<http://principo.org/panorama-musical-em-portugal-at-ao-sc-xx.html?page=3>
 Acedido em 25.09.2017
- GILL, Caroline (2015). *Franck's Violin Sonata - which recording is best?* Gramophone.
<https://www.gramophone.co.uk/feature/franck-violin-sonata-which-recording-is-best>
 Acedido em 10.06.2016
- GILSON, Philippe. *Désiré Pâque*. Bayard-Nizet.
http://www.bayard-nizet.com/Paque_en.html
 Acedido em 05.06.2016
- GORLINKSI V. *Idée Fixe - Music*.
<https://www.britannica.com/art/idee-fixe>
 Acedido em 01.09.2017

SCHWARM, Betsy. *Violin Sonata in A Major. Work by Franck*. Encyclopaedia Britannica.
<http://www.britannica.com/topic/Violin-Sonata-in-A-Major>
Acedido em 01.06.2016

STAFF, Rovi. *César Franck – Artist Biography*
<http://www.allmusic.com/artist/c%C3%A9sar-franck-mn0000168874/biography>
Acedido em 05.05.2016

TELLES, A. *Luís de Freitas Branco (1890-1955)*. Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa.
http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&pessoa_id=150&lang=PT&site=ic
Acedido em 20.11.2015

Discografia

FREITAS BRANCO, L. *Sonata para Violoncelo e Piano*. (Vinil). D. Hardy & E. Mack - Educo 4111, s/d.

FREITAS BRANCO, L. *Sonata para Violoncelo e Piano*. (Vinil). E. Arizcurene & N. Maissa. Decca/Valentim de Carvalho -SLPDX 537, s/d.

FREITAS BRANCO, L. *Sonata for Cello and Piano*. In: *String Quartet - Sonata for Cello and Piano*. (CD). M. Perényi & J. Jandô. Portugalsom - 870007/PS, 1983.

FREITAS BRANCO, L. *Sonata para Violoncelo e Piano*. I. Lima & J. Santos. EMI Valentim de Carvalho - 754496 2, 1991.

FREITAS BRANCO, L. *Sonata para Violoncelo e Piano*. In: *Obras para violoncelo e piano. Luís de Freitas Branco. Fernando Lopes-Graça*. (CD). J. Barahal & C. Margotto. Numérica – Produções Multimédia, Lda - NUM 1139, 2006.

FREITAS BRANCO, L. *Sonata para Violoncelo e Piano*. In: *Página Esquecida. Portugiesische Musik für Violoncello und Klavier*. (CD). B. Borralhinho & L. Tender. Dreyer Gaido, 2009.

FREITAS BRANCO, L. *Sonata para Violoncelo e Piano*. In: *L. Freitas Branco/ C. Franck – Sonatas for Cello and Piano*. (CD). F. Quaresma & A. Rosado. Produção Artway, 2017.

Partituras

FRANCK, César (2013). *Sonate für Klavier und Violine A-dur*. G. Henle Verlag, Urtext edition.

FREITAS BRANCO, Luís (1927). *Sonata para violoncelo e piano*. Lisboa: Sassetti & C^a Editores.

Anexos

Entrevista aos violoncelistas

Questão 1. Na sua opinião, esta obra pode ser considerada um marco no repertório da música portuguesa para violoncelo?

Questão 2. No caso de a resposta ser afirmativa, explique quais as razões que o(a) levam a produzir essa afirmação.

Questão 3. Como caracterizaria a influência de César Franck na Sonata para Violoncelo e Piano de Luís de Freitas Branco?

Questão 4. Que características atribui a cada andamento da sonata relativamente a nível técnico e performativo exigido ao violoncelista?

Questão 5. Considera esta obra relevante para o universo do repertório de violoncelo, em geral?

Questão 6. No caso de a resposta ser afirmativa, explique quais as razões que o(a) levam a produzir essa afirmação.

Questão 7. Quais os motivos que o(a) levaram a estudar a Sonata para Violoncelo e Piano de Luís de Freitas Branco?

Bruno Borralhinho

Questão 1.

Sem margem para dúvidas! Claro que é sempre incoerente e injusto comparar repertório para violoncelo a solo, com obras para violoncelo com piano ou para violoncelo com orquestra, mas por algum motivo se fossemos obrigados a escolher apenas "a" obra mais marcante do repertório da música portuguesa para violoncelo, muito provavelmente seria a Sonata de Freitas Branco a mais nomeada.

Questão 2.

É uma obra que tanto pela solidez na estrutura, pela harmonização rica ou pela exigência técnica, se coloca num patamar de destaque. E além disso é uma obra realmente muito bela e expressiva, que aliás não fica atrás de outras de compositores mais conhecidos por esse mundo fora e que, por vezes, injustamente, são mais tocados.

Questão 3.

Nunca poderemos saber com certeza ou com factos exactos se a influência de CF é premeditada da parte do LFB. É certo que foi escrita durante um período em que o compositor estudou em França e teve certamente contacto com a música de Franck, mas é sobretudo o nosso ouvido e a análise técnica de ambas obras ou das características de ambos compositores que nos permite identificar esses paralelismos. E também é certo que podemos ouvir outras influências na Sonata. É imprescindível ter em consideração que o LFB escreveu a Sonata ainda enquanto estudante, era jovem, estava à procura de um estilo próprio e numa fase em que as experiências são compreensíveis e até pedagogicamente aconselháveis.

Questão 4.

Cada um dos andamentos tem "dificuldades" próprias e é difícil estar a considerar um mais difícil do que outro. Claro que os andamentos mais rápidos requerem virtuosismo maior, se associarmos virtuosismo apenas à velocidade. Na minha opinião, virtuosismo é também ter a suficiente destreza e qualidade técnica de forma a executar bem os andamentos lentos. O mais importante é sem dúvida que no final possamos transmitir

algo ao público, e por vezes a mensagem mais profunda está nos andamentos lentos.

Questão 5.

Pessoalmente sim, e gostava que fosse mais considerada em geral. Mas há que reconhecer que é um Sonata quase desconhecida para o comum dos violoncelistas. Em Portugal conhece-se mais, claro está, mas no estrangeiro não faz parte do repertório mais habitual. Eu tento modestamente contrariar esta tendência tocando a Sonata em concerto sempre que possível - a primeira vez que toquei a Sonata foi no meu exame final de licenciatura em Berlim, na mesma Universidade onde Luís de Freitas Branco estudou - ou por exemplo com a gravação que fiz há alguns anos (CD "Página Esquecida" com a pianista Luísa Tender).

Questão 6.

É uma obra que no seu todo não fica atrás de muitas outras que fazem parte do "roteiro" habitual dos programas de violoncelistas por todo o mundo. Creio que o problema essencial é que os violoncelistas a possam descobrir e conhecer. Nesse caso, e tenho aliás vários testemunhos que o confirmam, a Sonata de Luís de Freitas Branco passará provavelmente a fazer parte das obras mais interessantes do repertório de violoncelo. Provavelmente e por motivos óbvios nunca naquele grupo restrito das Sonatas de Beethoven, Brahms, Schubert, Shostakovich, Prokofiev, etc., mas certamente num patamar muito honroso e ao lado de obras fantásticas.

Questão 7.

A primeira vez que estudei e toquei a Sonata foi para o meu exame de licenciatura na *Universität der Künste* em Berlim. Havia alguma margem de manobra para integrar uma obra de livre escolha, algo mais desconhecido e pouco habitual. Pensei logo na música portuguesa e nesta Sonata, também porque havia a curiosidade de o LFB ter estudado na mesma universidade. Mais adiante integrei a Sonata do CD duplo "Página Esquecida", que reúne o essencial da música portuguesa para violoncelo a solo e com piano.

Clélia Vital

Questão 1.

De certa forma, sim, e sobretudo no contexto musical português, cujas tendências conservadoras rejeitaram tentativas “modernistas” como as que, já nessa altura, se faziam em meios culturais diferentes, sobretudo na Europa Central, nomeadamente em França e Alemanha, precisamente dois países onde Freitas Branco viveu e estudou. “...as pinturas abstractas de Amadeo de Souza Cardoso surgiram na mesma altura que as experiências atonais de Freitas Branco nos «Poemas de Mallarmé»...”¹

Questão 2.

A sonata, escrita em 1913 (1912+1, fórmula escrita pelo compositor quando passou a limpo a partitura, crê-se que por razões supersticiosas)², é uma obra classicista, mas também de grande romantismo. A sua construção, segundo o Autor,

“...Os quatro andamentos são baseados numa única raiz cíclica, que consta do intervalo de segunda maior ascendente, executado pelo piano só, a iniciar o primeiro andamento. Segue imediatamente a entrada do violoncelista com o 1º tema do primeiro andamento, extraído da raiz cíclica... o segundo andamento é um «scherzo» em forma-canção desenvolvida, com os BB melódicos e diferentes... o terceiro andamento segue a forma do prelúdio unitemático, filiando-se, tanto a introdução, como o tema, na raiz cíclica... o quarto andamento consta de uma parte rítmica viva e de uma parte melódica filiada na raiz...”,

[A Sonata] tem lugar no mesmo ano que outras obras maiores do Autor, como o poema sinfónico *Vathek* e as peças para canto e piano sobre poemas de Mallarmé e Maeterlink, embora seja uma obra de juventude (Freitas Branco tinha 23 anos).

Ela “constitui uma espécie de síntese particularmente feliz entre o rigor arquitectónico dos modelos germânicos e uma aguda consciência dos valores hedonistas das sonoridades características da tradição francesa.”³

¹ A. Delgado, A. Telles, Nuno Bettencourt Mendes: *Luís de Freitas Branco*. Caminho da Música 2007. Portugal. P.16

² Idem, p. 236

Questão 3.

Nomeadamente na linguagem harmónica, onde apresenta pontos de contacto com esse compositor, mas também com Gabriel Fauré e Vincent d'Indy, pela riqueza sonora e pelo carácter sinuoso e ambivalente dos recursos tonais. Se nos referirmos à conhecida sonata em lá M, originalmente escrita para violino e piano, posteriormente transcrita para violoncelo e piano, a riqueza melódica, o tratamento dos dois instrumentos em completa igualdade e simbiose e o “arrebatemento” emotivo são, sem dúvida, características comuns às duas obras, além de também, formalmente, constarem de quatro diferentes secções.

Questão 4.

O 1º andamento, composto por um só tema, com desenvolvimento. A parte de piano, maioritariamente sincopado, confere-lhe um carácter de inquietação quase constante, executando os primeiros e últimos compassos. Em contraste, tanto a introdução (no piano) como a coda devem ser calmas (aliás, o 1º moderato no piano é num tempo menos rápido, e o final é sempre a *rallentar*). Todo o resto é ansioso, dado sobretudo pelo ritmo sincopado no piano, e o violoncelo deve fazer as pausas curtas, como que numa respiração ofegante, exceptuando alguns compassos com valores maiores. São também muito importantes as dinâmicas diminuendo e crescendo que pontuam o desenvolvimento da melodia, conferindo-lhe desse modo um avanço e recuo que ajuda a esta sensação de inquietude.

No 2º andamento, o primeiro tema faz-me pensar num rio (ou água) que corre, sem grandes saltos ao princípio, mas que se pode agitar aqui ou ali (na 2ª vez, em notas repetidas). Isto acontece no “mais animado” e na “coda”. É, portanto, um tema que tem de fluir. O segundo tema, pastoral no início, vai agitando até acabar no tema inicial em “agitato”. Quando volta ao segundo tema, desta vez ligeiramente diferente, e depois duma pausa “generosa” (não só existe uma suspensão na pausa, como tem de se dar tempo à grande diferença de carácter dos temas), continua muito calmo quase sem vibrato (tal não está escrito, pelo que faz parte da contribuição do intérprete). Importante também é o apressando que vai levar ao tema inicial, sem esquecer que, quando o violoncelo pára, o piano continua por mais 2 compassos. O andamento acaba brilhantemente e com virtuosidade.

³ Ferreira de Castro, P., *História da Música Portuguesa, INCM, Lisboa, p. 160*

Do 3º pouco direi, a não ser que deve ser cantado e com muita expressão, sem esquecer a gestão cuidada da quantidade de som necessária para chegar ao clímax. Tudo o resto está interligado com esse momento. Apesar de não estar indicado (pelo menos na minha partitura), creio ser óbvio que, a partir da 4ª linha (mi agudo mínima e seguintes), começa um decrescendo gradual que termina no final da frase.

O 4º andamento é um pouco mais complicado, e como os temas se repetem e repetem, é melhor definir alguns pontos de referência.

1º tema - (chamar-lhe-ei) A. (Quando repete será) A1, A2, etc.

2º tema - Recitativo R. R1

3º tema - B B1, B2

O tema A é como um galope, rápido, agitado, *ff*, incisivo. Apresenta-se com uma estrutura de 4 compassos iniciais, fracturantes, demolidores. O tema desenvolve-se, mas sempre com este carácter agitado e até de raiva. Aparece três vezes, duas das quais com um grande desenvolvimento.

Ao 2º tema chamei Recitativo, por ser um tema a solo, i.e. sem acompanhamento de piano, como algo que saiu do nada, e que não tem relação nem com o que está para trás, nem com o que vem para a frente. Este R repete uma vez, antes do vivo final, e "corta" a agitação de antes e depois. É dos poucos momentos tranquilos de todo o andamento, devendo, por isso mesmo, ser tocado tranquilamente, com pouco *vibrato* e em *piano* (na minha interpretação).

O tema B (3º) tem um carácter muito *appassionato* e também agitado, embora com valores mais longos que o tema A. Deve-se tocar com muito arco e som (nunca será de mais, pois o piano é muito carregado). Aparece três vezes, em velocidades diferentes. Um pouco mais lento do que em B2 (mínima=60), certamente devido à parte de piano, com arpejos rápidos. Entre este tema B e A2 há uma ponte de sete compassos, em acelerando e crescendo (falta na minha partitura). Este crescendo é importante, pois, juntamente com o acelerando, conduz ao agitado inicial. A seguir a B1 há uma referência ao 2º tema do 2º andamento, desta vez em compasso quaternário, mas, tal como no R, "tranquilizante".

Resta a coda. A seguir a B2, uma nova "ponte" em acelerando, termina na parte final do 1º tema (só 2 compassos). Cortante! Em fortíssimo! Segue-se o R1 e coda *Muito Vivo*, embora com dois compassos em ralentando, pianíssimo e com grande crescendo antes do último acorde. Completamente “*in tempo*”. Este 4º andamento é, sobretudo, *molto agitato* e forte, embora tenha três momentos mais calmos e em piano.

Do ponto de vista do intérprete/violoncelista, esta sonata apresenta um desafio maior que se refere ao equilíbrio sonoro entre os dois instrumentos – violoncelo e piano. A parte de piano, virtuosística, tem momentos de intensidade sonora de difícil dosagem com o violoncelo, com menos potencial de projecção. As suas características românticas também requerem grande expressividade, sobretudo nos momentos mais calmos. Algumas passagens, sobretudo no 4º andamento, requerem alguma destreza técnica, especialmente devido à velocidade pedida e aos acordes de terceiras e oitavas.

Questão 5.

Sim.

Questão 6.

Esta sonata, com um carácter romântico e expressivo, com andamentos e secções bem diferenciados e contrastantes, possui também algumas passagens virtuosísticas. Filiada ou inspirada em César Franck e na sua escola⁴, possui, no entanto, um estilo característico, facilmente identificável. De personalidade bem vincada, Freitas Branco foi um compositor de criatividade autêntica e com uma linguagem muito própria. Só o desconhecimento desta obra poderá levar a que os intérpretes, em geral, não a executem, pois ela insere-se, sem qualquer dúvida, nas grandes obras para estes dois instrumentos, não desmerecendo de um César Franck ou de um Gabriel Fauré, falando somente de dois compositores que compuseram obras para estes dois instrumentos, na mesma época. Existe uma gravação de 1980 de Miklós Perényi, eminente violoncelista húngaro, e Jenő Jandó, (Portugalsom 870007/PS), Irene Lima e João Paulo Santos também gravaram a obra em 1991, (EMI-Valentim de Carvalho 754496 2), e Jed Barahal e Christina Margotto, em 2007 (Numérica 1139). Anteriormente, nos anos 70, foram lançadas também duas gravações: David Hardy e Hellen Mack (Educo 4111) e Elias Arizcúren e Nella Maissa (Decca/Valentim de Carvalho, SLPDX 537). Inúmeros

⁴ Segundo Nuno Barreiros, in *Luís de Freitas Branco*, p.235, ed. Caminho. 2007

intérpretes executaram-na em diversos locais, ao longo dos anos, sendo uma das obras portuguesas mais tocadas por estes dois instrumentos⁵.

Questão 7.

Além do atrás exposto, resta acrescentar que é também uma obra bem escrita para o violoncelo, com temas originais e melodias expressivas. No âmbito da música portuguesa é um imperativo, sendo a primeira obra de vulto para este instrumento na literatura existente até à data. Muitas outras obras se escreveram entretanto, desde Joly Braga Santos (aluno de Freitas Branco) a Lopes-Graça, Cláudio Carneiro, Frederico de Freitas, Armando José Fernandes, etc. Actualmente existem numerosas composições para este instrumento, escritas posteriormente, mas Luís de Freitas Branco foi, talvez, o primeiro que deu o “pontapé” de saída, e, nesse sentido, ainda mais se tornou um marco na literatura musical portuguesa para violoncelo.

⁵ Consultar *Luís de Freitas Branco*, ed. Caminho, 2007, pp.239/240

Fernando Costa

Questão 1.

Sim.

Questão 2.

Um compositor e uma sonata que podem ser vistas como umas das principais influências na linguagem musical do séc. XX em Portugal. A ida de Luís Freitas Branco para Paris, o contacto com compositores como Gabriel Grovlez e Debussy e consequentemente a escrita desta sonata marcou a introdução do *modernismo* em Portugal num conceito impressionista. Nesse tempo Freitas Branco, além da sua intensa actividade como musicólogo, era internacional reconhecido como compositor e as suas obras eram cada vez mais tocadas.

Questão 3.

Nesta Sonata podemos encontrar uma excelente síntese de tradições alemãs e francesas no que diz respeito ao seu conceito de forma, linguagem harmónica e timbres. Combinando influências de Debussy, Cesar Franck e outros, corresponde a uma imagem de impressionista. De acordo com uma nota deixada por João de Freitas Branco num vinil gravado por Elijah Arizcuren e Nella Maissa, refere-se à **construção cíclica** da sonata com influências de compositores como Franck, Fauré, Debussy e Ravel.

Questão 4.

No geral, é importante o trabalho harmónico e de sonoridade, pela diversidade de sons e timbres implícitos na obra. Não menos importante, um intenso trabalho de grupo e de junção com o piano.

1º And. – Baseado num padrão cíclico, é caracterizado por um sentimento de ansiedade e agitação. No desenvolvimento apresenta alguns momentos de tensão com os seus temas líricos e melancólicos. Harmonicamente complexo e criativo, com progressões pouco usuais.

2º And. – Um Scherzo com um padrão rítmico bem definido e que exige muita precisão por parte do músico. Ao longo do andamento apresenta claros contrastes rítmico-melódicos, criando uma diversidade de ambientes.

3º And. – Se nos outros tudo era impulsivo e cheio de energia, este parece ser mais estático, sendo que quando é mais enérgico parece ser um pouco mais contido. Com uma atmosfera sonhadora e distante, exige um som profundo e contínuo.

4º And. – De volta ao carácter intenso e impulsivo. Exige mais uma vez, uma boa precisão rítmica nas secções mais enérgicas e, por contraste, nas secções mais calmas e líricas uma intensidade e continuidade sonora.

Questão 5.

Sim.

Questão 6.

Tem sido uma obra cada vez mais admirada pelo mundo fora. Na sua estrutura musical, harmónica e melodicamente, é uma obra muito bem pensada e escrita e que demonstra uma grande maturidade musical por parte do compositor.

Questão 7.

Inserido no meu recital final de Mestrado, com o tema “Impressionism, the appeal to the senses”. Com o intuito de incluir uma obra portuguesa com influências impressionistas, escolhi a sonata de Freitas Branco.

Filipe Quaresma

Questão 1.

Sim.

Questão 2.

L.F.B é o nosso compositor Português da primeira metade do séc. XX com mais relevância na história da música ocidental.

A Sonata para Violoncelo e Piano é uma obra muito bem conseguida do compositor. Tem para mim sem dúvida alguma um lugar na história do repertório no início do séc. XX ao lado de outras grandes obras. A nível técnico a escrita é muito apelativa para o violoncelo e musicalmente é uma sonata lindíssima, rica em harmonia, nostalgia e influenciada por música tradicional Portuguesa.

Questão 3.

Sendo L.F.B. um compositor admirador de Debussy e Ravel e tendo sido influenciado pelo Cesar Franck na primeira sonata para violino e piano, existe também aqui uma influência do Franck a nível da construção e da concepção cíclica da obra.

Questão 4.

Primeiro andamento:

Música serena, rica em cores harmónicas. A nível técnico é exigido uma boa construção do primeiro tema a nível de som, *vibrato* e *legato*.

Segundo andamento:

Andamento com 2 partes, vivo e calmo. Exige uma boa capacidade a nível criativo do fraseado e uma certa liberdade quase improvisada dos temas.

Terceiro andamento:

Andamento lento extremamente romântico.

Grande cuidado a nível de som, cor e *vibrato*.

Quarto andamento:

Para mim o andamento com mais influência da música tradicional portuguesa.

Andamento bastante contrastante com vários tempos e temas.

Talvez o mais exigente a nível de virtuosismo.

Questão 5.

Sem qualquer dúvida. É uma obra que deve estar ao lado dos ditos "grandes".

Questão 6.

Relevância do compositor na História da Música da primeira metade do séc. XX. Muito bem escrita para o violoncelo, muito bem equilibrada entre violoncelo e piano. É uma obra cheia de harmonia, cor, paisagens, nostalgia, etc.

Questão 7.

Os motivos estão na resposta 5 e 6.

Jed Barahal

Questão 1.

Sem dúvida.

Questão 2.

[Trata-se da] 1ª obra de autor português para violoncelo que rivaliza (em termos de qualidade de composição) com obras do repertório romântico alemãs e francesas do período romântico e a 1ª (que conheço) de autor português que foge do padrão de música de salão e/ou de virtuosismo.

Questão 3.

Evidentemente pela escrita de forma cíclica.

Questão 4.

Técnica:

I.

- a. Saltos difíceis na exposição do vc: dou preferência para os executar em duas cordas, quando possível.
- b. Intervalos não confortáveis nos 7 compassos antes do Mais lento: para uma sonoridade mais brilhante prefiro a 1ª corda.
- c. Escrita extremamente desconfortável (acordes antes da re-exposição/Moderadamente animado): mantenho a nota superior em cada grupo de três notas
- d. 1ª nota da re-exposição/Moderadamente animado: elimino o fá sustenido, utilizo o mi harmónico.

II.

- a. Início: extensões e intervalos difíceis de afinar.
- b. Acordes antes do Mais animado: afinação difícil

III.

- a. Agudos: afinação
- b. *Sostenuto*, arcos longos no fim

IV.

- a. Saltos 3º e 4º compassos do Muito vivo (acordes).
- b. Saltos e ritmo 5º e 6º compassos do Muito vivo
- c. Acordes antes do Animado final.

Geral: exige da parte do violoncelista de uma grande capacidade de produção sonora (principalmente para se fazer ouvir por cima da densidade sonora do piano).

Performance:

- I. 2º tema: criação, sustentação e moldar de frases musicais muito longas
- II. Lidar bem com muitas mudanças de tempo, *accelerando* e *rallentando* é um desafio para os dois intérpretes.
- III. Também um desafio na criação de frases longas.
- IV. O andamento que mais desafios tem a nível de conjunto. Tal com o 2º, tem muitas mudanças de tempo (as marcações de tempo e de metrónomo também são difíceis de decifrar.) A marcação de metrónomo (semínima=48) no 1º Animado é certamente um erro. Mais lógico seria 84.

Geral: Obra extensa, extenuante, luta com sonoridade densa do piano.

Questão 5.

Com certeza.

Questão 6.

Qualidade da escrita musical, comprovada pelo apreço manifestado pelo público que ouviu as minhas apresentações em Portugal, nos Estados Unidos e no Brasil.

Questão 7.

Recebi inicialmente uma cópia da partitura da Sra. D. Madalena Sá e Costa. Tempos depois, o ex-Director da Delegação de Cultura do Norte, Rui Fernandes, sugeriu que eu e a pianista Christina Margotto fizéssemos uma proposta de apoio para a gravação de um CD com obras portuguesas para violoncelo. A escolha da Sonata de Freitas Branco foi inevitável.

Marco Pereira

Questão 1.

Sem dúvida que esta obra é um marco no repertório da música portuguesa, mas também é uma obra muito importante para violoncelo.

Questão 2.

A Sonata para violoncelo e piano de L. Freitas Branco é uma sonata, que, à parte da sua beleza, é uma obra extremamente bem escrita para o violoncelo e também para o piano. As suas melodias, tão simples mas ao mesmo tempo tão belas, a sua força e tensão no último andamento, a forma como explora os dois instrumentos individualmente mas também a sonoridade em conjunto é fascinante.

Questão 3.

A sonata de César Franck é um marco na história da música, tanto é que acabamos por encontrar imensas transcrições para outros instrumentos, como o caso desta transcrição para violoncelo. Recordo que esta sonata é original para violino. Uma das semelhanças inquestionáveis entre estas duas sonatas são as melodias simples, mas que tornam ainda mais bela a sonata, e cada segundo da própria. Acabamos por ter uma sensação de melodia que apetece ser cantada. Outra característica é a forma, também em 4 andamentos e a mesma organização, 1- rápido, 2 - rápido, 3 – lento, 4 – rápido.

Questão 4.

Todos os andamentos têm em si uma dificuldade marcante. Perante melodias tão simples, esta simplicidade acaba por nos dificultar tecnicamente a interpretação. O principal é que soe “fácil”, “simples”, tentar sempre que estas melodias não sejam prejudicadas pela técnica e dificuldades.

Encontramos principalmente este desafio no primeiro e terceiro andamentos. O segundo andamento é mais enérgico e rítmico, que por vezes encontramos um ar mais oriental, mas onde estão presentes maravilhosas melodias. Poderíamos dizer também que este andamento é o mais “sinfónico” da sonata.

O último é, diria eu, o momento da “loucura” do compositor, que tem partes mais “nervosas”, frenéticas, e que passa essa loucura para o intérprete. Tem momentos de

melodias, diria eu, “à la Rachmaninov”, longas, poderosas... Este andamento, é possivelmente o mais exigente quer técnica quer fisicamente para o violoncelo e também para o piano. É também o andamento mais sonoro e virtuoso da sonata.

Questão 5.

Considero sem dúvida. A vários violoncelistas que tive a oportunidade de tocar e em outros países, a receptividade e entusiasmo perante a sonata de Freitas Branco foi enorme. Não tenho dúvidas que, se fosse “bem” editada, numa editora de renome internacional, e posta no mercado musical a nível internacional, seria uma obra de referência do repertório do violoncelo.

Questão 6.

Penso que respondi a esta pergunta na resposta anterior. Mas posso afirmar que esta ideia, e entusiasmo é geral, não só do público que ouve e aprecia esta sonata, mas também dos violoncelistas a quem tive a oportunidade de a apresentar; muitos deles acabaram por me pedir as partes para poder explorar mais, ter no seu repertório, quer solístico, ou também para divulgar e passar a outros violoncelistas e também aos próprios alunos destes.

Questão 7.

A primeira razão foi por ser uma das obras portuguesas mais importantes e poderei dizer também, mais belas para violoncelo e piano. Outra razão foi a vontade de divulgar a “nossa” música noutros países, e também mostrar a outros violoncelistas.

Maria José Falcão

Questão 1.

A Sonata para violoncelo e piano de Luís de Freitas Branco é uma obra incontornável do repertório violoncelista português e de Música de Câmara. Foi um marco na sua época, é também no presente e nos tempos futuros, é o que se chama uma obra intemporal.

Questão 2.

Freitas Branco foi um compositor de grande importância, que nos proporcionou com as suas obras um destaque internacional. A Sonata para violoncelo e piano, ainda com tendência do classicismo, refere também influência de César Franck, com tradições francesas mas também germânicas na linguagem harmónica e nos seus efeitos sonoros. É uma obra empolgante para o intérprete e muito apreciada pelo ouvinte.

Questão 3.

A influência de César Franck está presente na sua linguagem, o que é normal visto o belga Désiré Pâque ter sido um dos seus primeiros professores de composição. Na minha opinião encontro algumas semelhanças harmónicas com a Sonata para violino, mas a personalidade de Freitas Branco sobrepõe-se a essas influências.

Questão 4.

O 1º andamento começa com uma espécie de introdução no piano, que dá a palavra ao violoncelo e prosseguem os dois num diálogo em forma de canção muito romântica. É exigente na qualidade sonora e também no seu discurso interpretativo, ou seja, ter algo para dizer e saber transmitir ao ouvinte.

O 2º andamento mais virtuoso vem desenvolver o tema do 1º andamento mas mais alegre e despreocupado. O tempo rápido exige boa articulação nas colcheias ligadas para que o tema se torne bem definido. [É importante] dar muita expressão à parte cantada.

O 3º andamento, para mim o mais belo e profundo, com um discurso lírico em

crescendo até ao dramático e com harmonias que me fazem pensar em Wagner. Exige muito da interpretação e sonoridade, como dizia o meu professor Paul Tortelier:

" la musique ce n'ais pas seulement faire les notes".

O 4º andamento, o mais difícil de executar tecnicamente pelo seu "spicatto" e velocidade e também por estar sempre a variar de tempo e de conteúdo. Musicalmente é difícil de transmitir continuidade no discurso.

Questão 5.

Como referi anteriormente, esta obra é um marco importante para todos os violoncelistas portugueses e não só.

Questão 6.

É relevante por ser uma das obras portuguesas de música de Câmara mais importante do século XX.

É bem escrita para o violoncelo e por isso o resultado final é gratificante, apesar do esforço despendido na sua construção e principalmente sempre muito bem acolhida pelo público.

Questão 7.

Pelas razões apresentadas nos itens anteriores e pessoalmente gostar muito desta sonata, já a executei várias vezes em Portugal, Paris e na Radio de Berna na Suíça.

Paulo Gaio Lima

Questão 1.

É sem dúvida a sonata mais consistente do repertório português para esta formação.

Questão 2.

Aprecio particularmente a variedade de estados d'alma entre os andamentos, a escrita instrumentalmente eficaz e uma ausência de "lusitanismo forçado" tão em voga durante o século XX em favor de uma proposta mais tradicional europeia.

Questão 3.

A sua forma cíclica, uma escrita assumidamente instrumental mas, ao mesmo tempo uma proposta interpretativa quase baseada na improvisação e na elasticidade dos tempos.

Questão 4.

As dificuldades desta obra: equilíbrio sonoro com o piano (também CF apresenta vários momentos complicados a esse nível); gestão da relação entre tempo e liberdade de interpretação (1º, 3º e 4º andamentos).

Questão 5.

Sim.

Questão 6.

Sempre foi uma questão que me pus: para um português é "obrigatório" conhecer e tocar esta obra, todos os colegas de outros países apenas se interessaram pela sonata quando surge uma proposta de concerto. Por outro lado obras de respeitáveis mas não célebres compositores de todas as partes são tratadas do mesmo modo apesar de eventuais momentos de genialidade. Também a celebridade dos intérpretes favorece o sucesso de uma obra: Bridge tocado por Britten e Rostropovich, Lekeu por Ferras e Février, etc.

Questão 7.

Todos os mencionados atrás e ser uma das poucas obras portuguesas relevantes que estava editada e gravada por ótimos músicos, o que naturalmente facilita o seu conhecimento e cria o desejo de explorar uma versão própria.

SONATA

I

Luiz de Freitas Branco
(1913)

Moderádo

Violoncelo

Piano

Violoncelo: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a whole rest followed by six measures of whole notes, all marked with a minus sign (-).

Piano: Grand staff (treble and bass clefs), 3/4 time signature. The key signature has two sharps (F# and C#). The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The dynamics shift to mezzo-forte (*mf*) in the middle and return to piano (*p*) at the end.

Moderadamente animádo M.M. ♩ = 76

Violoncelo: Treble clef, 3/4 time signature. The piece starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a melodic line with triplets and slurs.

Piano: Grand staff, 3/4 time signature. The key signature has two sharps. The accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, marked with mezzo-forte (*mf*).

Violoncelo: Treble clef, 3/4 time signature. The melodic line continues with triplets and slurs, marked with a crescendo (*cresc.*).

Piano: Grand staff, 3/4 time signature. The accompaniment features a crescendo (*cresc.*) and reaches a forte (*f*) dynamic.

Violoncelo: Treble clef, 3/4 time signature. The melodic line continues with triplets and slurs, marked with a mezzo-forte (*mf*) and a crescendo (*cresc.*).

Piano: Grand staff, 3/4 time signature. The accompaniment continues with a crescendo (*cresc.*) and reaches a forte (*f*) dynamic.

This page of musical notation consists of five systems of staves, each containing a grand staff (treble and bass clef) and a single bass staff. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The first system features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music includes a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music includes a treble clef and a key signature of one sharp.

System 2: The second system features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music includes a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music includes a treble clef and a key signature of one sharp.

System 3: The third system features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music includes a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music includes a treble clef and a key signature of one sharp.

System 4: The fourth system features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music includes a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music includes a treble clef and a key signature of one sharp.

System 5: The fifth system features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music includes a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music includes a treble clef and a key signature of one sharp.

Dynamic Markings: The music includes various dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *rall. dim.* (rallentando and diminuendo), and *a tempo*.

Tempo Markings: The music includes tempo markings such as *a tempo* and *rall.* (rallentando).

Other Markings: The music includes other markings such as *3* (triplets) and *mf* (mezzo-forte).

This page of musical notation consists of five systems of staves, each containing a treble and bass staff. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics and articulations are indicated throughout the piece.

System 1: The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more active, rhythmic line. Dynamics include *p* (piano) and *p rit.* (piano, ritardando). A 3-measure rest is marked in the treble staff.

System 2: The second system continues the melodic and rhythmic development. Dynamics include *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *p cresc.* (piano, crescendo).

System 3: The third system shows further melodic and harmonic progression. Dynamics include *f* (forte), *dim.* (diminuendo), *mf* (mezzo-forte), and *cresc.* (crescendo).

System 4: The fourth system continues the piece with various dynamics including *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *cresc.* (crescendo).

System 5: The fifth system concludes the page with dynamics including *dim.* (diminuendo), *mf* (mezzo-forte), and *cresc.* (crescendo).



First system of musical notation. The treble staff features a melody with a forte (*f*) dynamic marking. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.



Second system of musical notation. The treble staff continues the melody, and the bass staff continues the accompaniment. A forte (*f*) dynamic marking is present in the bass staff.



Third system of musical notation. The treble staff includes a triplet and a *rall.* (rallentando) marking. The bass staff includes a *dim.* (diminuendo) marking.

Mais lento



Fourth system of musical notation. The tempo is marked *Mais lento*. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic. The bass staff features a triplet and a piano (*p*) dynamic marking.



Fifth system of musical notation. The treble staff includes a *cresc.* (crescendo) marking. The bass staff includes a *cresc.* (crescendo) marking.

apressando
f *cresc.*

Moderadamente animado

cresc.

dim. *mf* *cresc.*

f *rall.*

a tempo

f a tempo

First system of a musical score. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music features a variety of notes, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings *f* and *a tempo*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket.

f a tempo

Second system of the musical score. It continues the grand staff notation. The music includes a triplet of eighth notes marked with a '3' and a bracket. The dynamic marking *f a tempo* is present.

foroso

foroso

Third system of the musical score. The grand staff continues. The dynamic marking *foroso* (likely a misspelling of *foroso* or *foroso*) is present in both staves.

ff

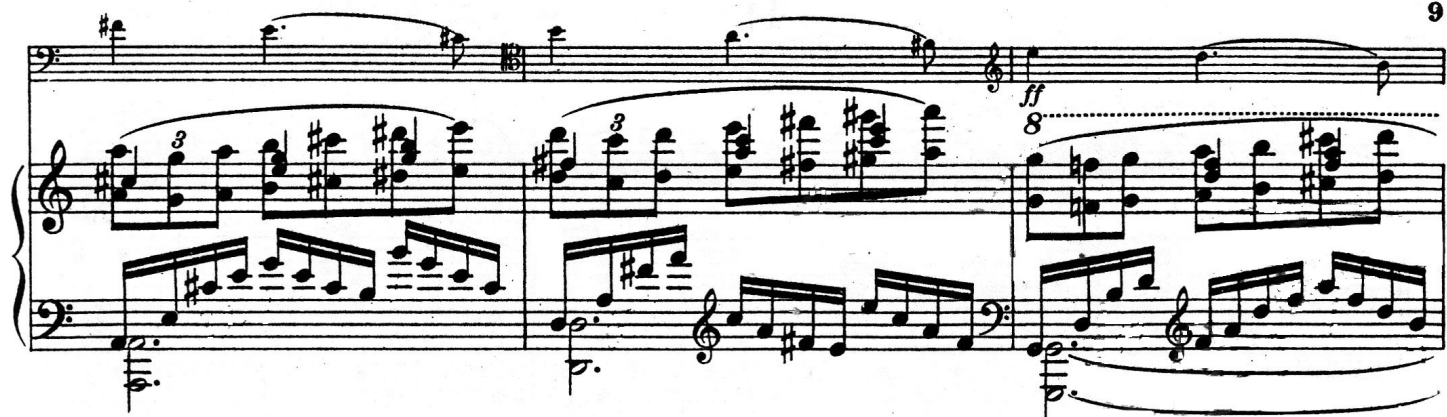
ff *lim.*

Fourth system of the musical score. The grand staff continues. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present in both staves. The word *lim.* (likely a misspelling of *lim.* or *lim.*) is present in the bass staff.

mf cresc

mf cresc.

Fifth system of the musical score. The grand staff continues. The dynamic marking *mf cresc* (mezzo-forte crescendo) is present in both staves. The word *lim.* is also present in the bass staff.



First system of musical notation. It features a grand staff with a treble and bass clef. The music includes a melody in the treble with triplets and a bass line with eighth notes. A forte (*ff*) dynamic marking is present in the treble staff.



Second system of musical notation. It continues the piece with a melody in the treble and a bass line. Diminuendo (*dim.*) markings are used in both staves. An 8-measure rest is indicated in the treble staff.



Third system of musical notation. The treble staff features a melody with triplets and a *mf* dynamic. The bass staff has a *mf* dynamic. A *dim.* marking is present in the bass staff. A *p* dynamic marking is at the end of the system.



Fourth system of musical notation. The treble staff has a *p* dynamic. The bass staff has a *p* dynamic. A *pp* dynamic marking is present in the bass staff. A 7-measure rest is indicated in the treble staff.



Fifth system of musical notation. The treble staff has a *pp* dynamic. The bass staff has a *ppp* dynamic. A *dim. ppp* marking is present in the bass staff. The system concludes with a final chord in the bass staff.

II

Muito vivo M.M. ♩. = 92

p

p

mf

cresc.

cresc.

rall

p

p rall.

p

pp

Mais lento M.M. ♩ = 76

First system of music, marked *mf*. It consists of a single melodic line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Mais lento' with a metronome marking of ♩ = 76.

Second system of music, marked *Apressando* and *p*. It continues the melodic and piano accompaniment from the first system. The tempo is increasing.

Third system of music, marked *pouco a* and *cresc.*. It continues the melodic and piano accompaniment. The tempo is increasing slightly.

Fourth system of music, marked *pouco A Tempo* and *Pouco mais lento*. It continues the melodic and piano accompaniment. The tempo is returning to the original 'Mais lento' marking.

12 A Tempo

First system of music, marked *ff* (fortissimo). It consists of three staves: a bass staff, a treble staff, and a bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a steady, rhythmic pattern with chords and single notes.

Mais animado M.M. = 112

Second system of music, marked *Mais animado* (More animated) with a metronome marking of *M.M. = 112*. It consists of three staves. The tempo is noticeably faster than the first system. The music continues with similar rhythmic patterns.

Third system of music, continuing the *Mais animado* section. It consists of three staves. The tempo remains fast, and the musical texture is consistent with the previous systems.

Apressando

Fourth system of music, marked *Apressando* (Ritardando) and *p* (piano). It consists of three staves. The tempo is slowing down, and the dynamics are softer. The music features more complex rhythmic patterns and some rests.

A Tempo

Moderádo

Fifth system of music, marked *A Tempo* and *Moderádo*. It consists of three staves. The tempo returns to the original *A Tempo* and the dynamics are marked *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some rests. The system ends with a double bar line and a repeat sign.



First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The lower staff (bass clef) contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines.



Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a *p* (piano) dynamic marking and includes a *tr* (trill) ornament on a note.



Third system of musical notation. Both the upper and lower staves are marked *pp molto calmo* (pianissimo, very calm), indicating a slow and soft tempo.



Fourth system of musical notation. The upper staff has a *p* (piano) dynamic marking. The lower staff has a *p* (piano) dynamic marking and includes the instruction *apressando* (accelerando), indicating a gradual increase in tempo.



Fifth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a *tr* (trill) ornament. The lower staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Muito vivo

First system: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a crescendo marking. Bass staff has a piano accompaniment starting with a piano (*p*) dynamic.

Second system: Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a piano accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Third system: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a crescendo marking. Bass staff has a piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic and a rallentando (*rall.*) marking.

Mais lento $\text{♩} = 76$

Fourth system: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. Bass staff has a piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic.

Fifth system: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. Bass staff has a piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic.

Sixth system: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. Bass staff has a piano accompaniment with a piano (*p*) dynamic.

p cresc. *A Tempo* *Pouco mais*

lento *ff* *A Tempo*

ff *Mais animado* *fff*

fff *p*

apressando *fff* *8va* *fff*

The musical score is written for piano and bass. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 2/4. The score is divided into several systems. The first system includes a piano introduction marked *p cresc.* and a section marked *A Tempo* and *Pouco mais*. The second system begins with a *lento* section, followed by a *ff* section, and then returns to *A Tempo*. The third system features a *ff* section, followed by a *Mais animado* section marked *fff*. The fourth system continues the *fff* section, followed by a *p* section. The fifth system begins with an *apressando* section, followed by a *fff* section, and then an *8va* section marked *fff*. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final chord.

III

Muito Moderado ♩ = 60

First system of the musical score for 'Muito Moderado'. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is common time (C). The tempo is marked 'Muito Moderado' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The system contains two measures. The first measure features a piano (p) dynamic in the right hand and a mezzo-forte (mf) dynamic in the left hand. The second measure features a mezzo-forte (mf) dynamic in the right hand and a piano (p) dynamic in the left hand. Both hands play a triplet of eighth notes.

Menos lento ♩ = 72

Second system of the musical score for 'Menos lento'. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is common time (C). The tempo is marked 'Menos lento' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The system contains two measures. The first measure features a mezzo-forte (mf) dynamic in the right hand and a piano (p) dynamic in the left hand. The second measure features a piano (p) dynamic in the right hand and a mezzo-forte (mf) dynamic in the left hand. Both hands play a triplet of eighth notes.

Third system of the musical score for 'Menos lento'. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is common time (C). The system contains two measures. The first measure features a piano (p) dynamic in the right hand and a mezzo-forte (mf) dynamic in the left hand. The second measure features a mezzo-forte (mf) dynamic in the right hand and a piano (p) dynamic in the left hand. Both hands play a triplet of eighth notes.

Fourth system of the musical score for 'Menos lento'. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is common time (C). The system contains two measures. The first measure features a piano (p) dynamic in the right hand and a mezzo-forte (mf) dynamic in the left hand. The second measure features a mezzo-forte (mf) dynamic in the right hand and a piano (p) dynamic in the left hand. Both hands play a triplet of eighth notes.

Fifth system of the musical score for 'Menos lento'. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is common time (C). The system contains two measures. The first measure features a piano (p) dynamic in the right hand and a mezzo-forte (mf) dynamic in the left hand. The second measure features a mezzo-forte (mf) dynamic in the right hand and a piano (p) dynamic in the left hand. Both hands play a triplet of eighth notes.



First system of musical notation. The treble staff begins with a forte (*ff*) dynamic marking. The bass staff also features a forte (*ff*) dynamic marking. The music is in 3/8 time and includes various melodic and harmonic elements.



Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff features a forte (*ff*) dynamic marking. The music is in 3/8 time and includes various melodic and harmonic elements.



Third system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff features a forte (*ff*) dynamic marking. The music is in 3/8 time and includes various melodic and harmonic elements.



Fourth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff features a forte (*ff*) dynamic marking. The music is in 3/8 time and includes various melodic and harmonic elements. A *dim.* (diminuendo) marking is present in the bass staff.



Fifth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff features a forte (*ff*) dynamic marking. The music is in 3/8 time and includes various melodic and harmonic elements. A *p* (piano) marking is present in the bass staff.

First system of a musical score. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The music includes a melodic line in the treble with a long slur and a bass line with a long slur. A dynamic marking *pp* is present. A tempo marking *pmuito calmo* is written above the right-hand staff.

Second system of the musical score. It continues the melodic and bass lines. The bass line has a *pp* marking. The system concludes with a triplet in the bass line.

Third system of the musical score. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The music includes a melodic line in the treble with a long slur and a bass line with a long slur. A dynamic marking *dim.* is present. A tempo marking *pp* is written above the right-hand staff.

Fourth system of the musical score. It features a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The music includes a melodic line in the treble with a long slur and a bass line with a long slur. A dynamic marking *pp* is present. A tempo marking *rall.* is written above the right-hand staff.

IV

Muito vivo M.M. ♩ = 160

First system of the musical score for 'Muito vivo'. It consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The tempo is 'Muito vivo' with a metronome marking of 160. The first staff has a *ff cresc.* dynamic and features a rapid eighth-note melody. The grand staff has a *ff cresc.* dynamic and features a complex accompaniment with triplets and sixteenth notes. The system concludes with a *fff* dynamic marking.

Moderádo

Second system of the musical score, marked 'Moderádo'. It consists of three staves. The top staff begins with a *fff* dynamic and a half-note chord, then continues with a melody. The grand staff begins with a *ff* dynamic and a half-note chord, then continues with a accompaniment. The system concludes with a *p* dynamic marking.

Third system of the musical score. It consists of three staves. The top staff begins with a *pp* dynamic and a half-note chord, then continues with a melody. The grand staff begins with a *pp* dynamic and a half-note chord, then continues with a accompaniment. The system concludes with a *pp* dynamic marking.

Muito vivo

Fourth system of the musical score, marked 'Muito vivo'. It consists of three staves. The top staff begins with a *fff* dynamic and a half-note chord, then continues with a melody. The grand staff begins with a *fff* dynamic and a half-note chord, then continues with a accompaniment. The system concludes with a *fff* dynamic marking.



The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with various ornaments and a long slur. The middle staff is in bass clef and contains a series of chords, some of which are marked with a forte (*ff*) dynamic. The bottom staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note accompaniment pattern.



The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with a slur. The middle staff is in bass clef and contains a series of chords, some of which are marked with a forte (*ff*) dynamic. The bottom staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note accompaniment pattern. The text *sempre muito accentuado* is written above the middle staff.



The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with a slur. The middle staff is in bass clef and contains a series of chords, some of which are marked with a forte (*ff*) dynamic. The bottom staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note accompaniment pattern.



The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with a slur. The middle staff is in bass clef and contains a series of chords, some of which are marked with a forte (*ff*) dynamic. The bottom staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note accompaniment pattern.



The fifth system of musical notation consists of three staves. The top staff is in bass clef and contains a melodic line with a slur. The middle staff is in bass clef and contains a series of chords, some of which are marked with a forte (*ff*) dynamic. The bottom staff is in bass clef and contains a continuous eighth-note accompaniment pattern.

First system of musical notation, measures 1-4. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation, measures 5-8. The tempo marking *rall.* (rallentando) appears above the first measure of the right hand. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand continues with eighth notes.

Third system of musical notation, measures 9-12. The tempo marking *rall.* continues. The right hand features a more complex melodic line with grace notes and slurs. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

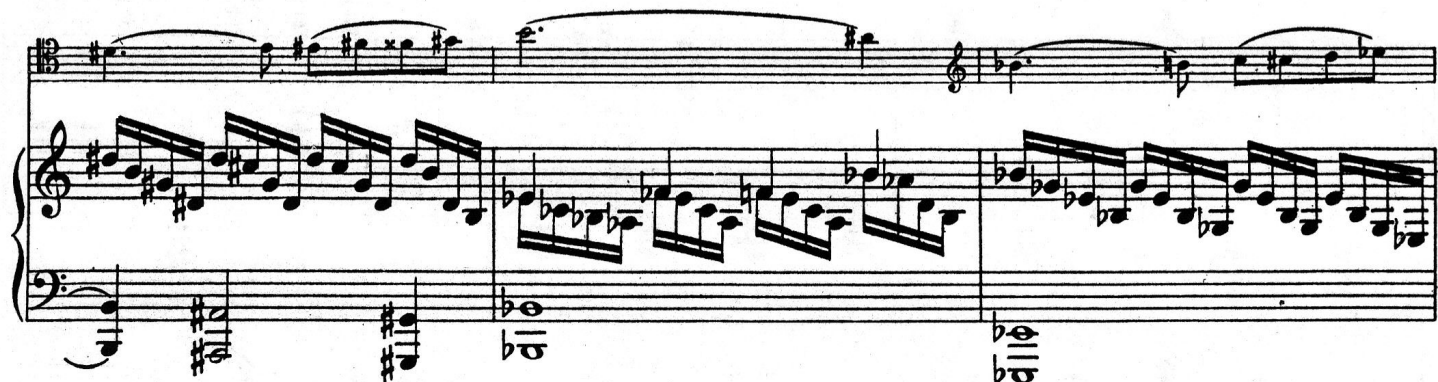
Fourth system of musical notation, measures 13-16. The tempo marking *a tempo* appears above the first measure of the right hand. The right hand has a series of chords, and the left hand continues with eighth notes.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The tempo marking *Animado* (Allegretto) with a tempo of $\text{♩} = 84$ appears above the first measure of the right hand. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand continues with eighth notes. The system ends with a double bar line.

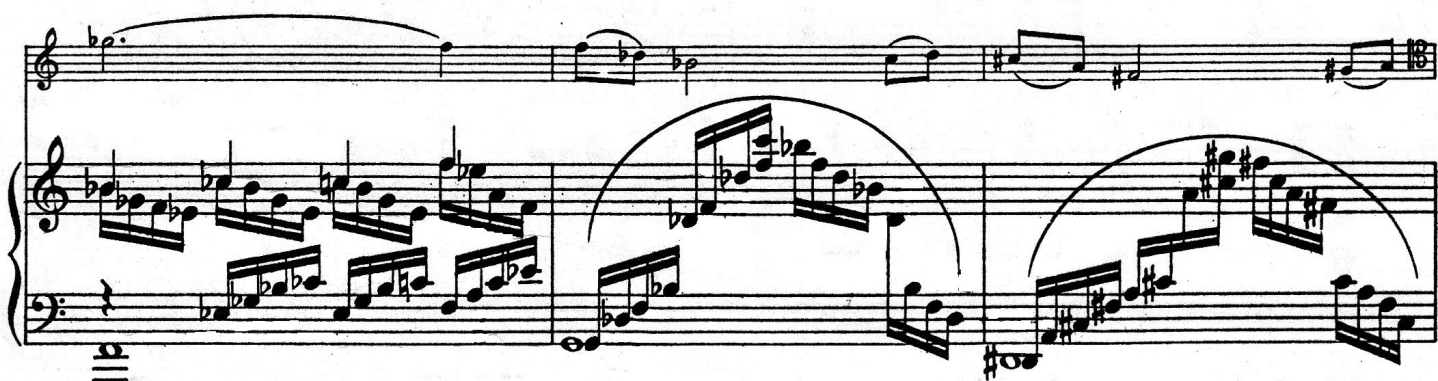
This page of musical notation, numbered 22, contains six systems of piano music. Each system consists of two staves, typically a treble and a bass clef. The notation is complex, featuring a variety of key signatures (including major, minor, and augmented) and time signatures. The music is characterized by long, flowing melodic lines, often spanning multiple measures and systems, and dense harmonic textures. The notation includes many accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings. The overall style is that of a classical or romantic-era piano composition, possibly a sonata or a study. The page is well-organized, with clear staff lines and legible notation.



First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, maintaining the key signature and time signature. The notation includes complex rhythmic patterns and dynamic markings.



Third system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, maintaining the key signature and time signature. The notation includes complex rhythmic patterns and dynamic markings.



Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, maintaining the key signature and time signature. The notation includes complex rhythmic patterns and dynamic markings.

rall.

Moderádo M.M. ♩ = 63

p



Fifth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, maintaining the key signature and time signature. The notation includes complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Apressando

Muito animado M.M. ♩ = 100

[illegible]

Mais animado M.M. $\text{♩} = 66$

The musical score is written for piano and consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked "Mais animado" with a metronome marking of $\text{♩} = 66$. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *p* (piano), and the tempo is marked *rall.* (rallentando) in the final system. The score is written in a style typical of 20th-century piano music, with a focus on melodic and harmonic development.

System 1: Treble staff begins with a *ff* dynamic marking. Bass staff has a *p* dynamic marking. The music features a series of eighth notes in the treble and a more active bass line.

System 2: Continues the melodic and harmonic development with similar rhythmic patterns.

System 3: The treble staff shows a change in the melodic line, while the bass staff maintains a steady eighth-note accompaniment.

System 4: The music becomes more complex with the introduction of sharps in the treble staff, indicating a modulation or a change in the harmonic context.

System 5: The final system includes the *rall.* marking, indicating a slowing down of the tempo. The music concludes with a final cadence in the treble staff.

Mais lento (Animado) M.M. ♩ = 84

dim. *mf rall. dim.*

dim. *rall.*

Moderado ♩ = 76

3

First system of a musical score. It features a single melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody begins with a half rest, followed by a half note F#4, and then a half note G#4. The piano accompaniment consists of a continuous eighth-note pattern in the left hand and a half-note pattern in the right hand. A dynamic marking *p* (piano) is present.

Second system of the musical score. The melodic line continues with a half note A#4, a half note B4, and a half note C5. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. A dynamic marking *dim. rall.* (diminuendo, rallentando) is present. The system concludes with a double bar line.

Muito vivo

Third system of the musical score, marked *Muito vivo*. It features a single melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody begins with a half rest, followed by a half note F#4, and then a half note G#4. The piano accompaniment consists of a continuous eighth-note pattern in the left hand and a half-note pattern in the right hand. A dynamic marking *ff* (fortissimo) is present.

Fourth system of the musical score. The melodic line continues with a half note A#4, a half note B4, and a half note C5. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. A dynamic marking *ff* (fortissimo) is present. The system concludes with a double bar line.

This page of musical notation consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning.
- System 2:** Continues the melodic and rhythmic patterns. A dynamic marking of *f* is also present.
- System 3:** Shows a continuation of the musical themes. A dynamic marking of *f* is present.
- System 4:** Features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. A dynamic marking of *f* is present.
- System 5:** The final system on the page. It includes a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef. Dynamic markings of *rall.* (rallentando) and *a tempo* are present.

The notation is written in a standard musical style, with notes, rests, and dynamic markings clearly visible. The page number 28 is located in the top left corner.



First system of musical notation. The top staff is a single melodic line in G major. The middle system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The tempo marking *rall.* appears above the first measure of the piano part. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes. The bottom staff continues the piano accompaniment. The tempo marking *m.c.* (moderato) appears above the first measure of the bottom staff, and *m.d.* (moderato) appears above the second measure.



Second system of musical notation. The top staff is a single melodic line in G major. The middle system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The tempo marking *a tempo* appears above the first measure of the piano part. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes. The bottom staff continues the piano accompaniment. The tempo marking *a tempo* appears above the first measure of the bottom staff.



Third system of musical notation. The top staff is a single melodic line in G major. The middle system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes. The bottom staff continues the piano accompaniment. A measure rest marked with the number 8 is present at the beginning of the system.



Fourth system of musical notation. The top staff is a single melodic line in G major. The middle system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes. The bottom staff continues the piano accompaniment.



Fifth system of musical notation. The top staff is a single melodic line in G major. The middle system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes. The bottom staff continues the piano accompaniment. A measure rest marked with the number 8 is present at the beginning of the system.

Alargando

Animado M.M. $\text{♩} = 60$

This musical score is for a piano piece, page 30. It begins with a tempo change from 'Animado' to 'Alargando' (Ritardando). The tempo marking 'Animado M.M. $\text{♩} = 60$ ' is at the top right. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The score is written for piano (p) and includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The music is organized into five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The subsequent systems continue the melodic development in the right hand, often with arpeggiated or broken chords in the left hand. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

rall. *Apresando* *f cresc.*

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff begins with a long slur over a series of notes, marked with *rall.* and *Apresando*. The lower staff has a similar slur and is marked with *f cresc.*. Both staves show complex rhythmic patterns and dynamic markings.

The second system continues the musical piece. It features a large slur spanning across both staves, with a *f cresc.* marking. The notation includes various accidentals and rhythmic values.

Muito vivo ♩ = 160

Moderádo

The third system is marked *Moderádo*. It shows a change in tempo and dynamics, with *pp* (pianissimo) markings. The notation includes various accidentals and rhythmic values.

Muito vivo

The fourth system is marked *Muito vivo*. It features a large slur and a *pp* marking. The notation includes various accidentals and rhythmic values.

rall.

a tempo

rall.

a tempo

The fifth system concludes the piece. It features a large slur and a *pp* marking. The notation includes various accidentals and rhythmic values.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA

CORDAS - VIOLONCELO

A Sonata para Violoncelo e Piano de Luís de Freitas
Branco

Análise Comparativa com a Sonata para Violino e Piano
de César Franck

Ana Mafalda dos Santos Silva Monteiro

